

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy**

**Ústav Dálného východu**

Diplomová práce

Jan Havelka

Srovnání mužských a ženských autorů dívčí literatury v Japonsku 30. let  
dvacátého století

Comparison of Japanese girls' literature written by male and female  
authors during the 1930s

**Vedoucí práce:**

Praha 2013

Mgr. Martin Tírala, Ph.D.

## **Poděkování**

Na tomto místě bych rád poděkoval Mgr. Martinu Tíralovi, Ph.D. za cenné připomínky a odborné rady, kterými přispěl k vypracování této diplomové práce.

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádné citoval všechny použité prameny a literaturu, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 7.8.2013*

*podpis*

## **Anotace**

Tato práce se zabývá několika romány, které ve 30.letech dvacátého století publikovali spisovatelé Jošija Nobuko a Saidžó Jaso. Nejprve prezentuji krátké životopisy obou autorů a obecný popis jejich díla v dobovém kontextu. V další části uvádím metodologická východiska, která budou použita pro rozbor a vzájemné srovnání čtyř románů, původně vydávaných na pokračování v časopise Šódžo Kurabu.

## **Klíčové pojmy**

Román, japonská literatura, Jošija Nobuko, Saidžó Jaso, období Šówa

## **Annotation**

This thesis is concerned with several novels published in the 1930s by the authors Yoshiya Nobuko and Saijō Yaso. First, I introduce short summaries of the authors' lives and general overview of their work in historical context. In the next part, I present the methodological base which will be used for study and comparison of four novels, originally published serially in the *Shōjo Kurabu* magazine.

## **Key words**

Novels, Japanese literature, Yoshiya Nobuko, Saijō Yaso, Shōwa era

# OBSAH

ÚVOD	
1.1	Úvod do problematiky..... 1
1.2	Kritéria výběru srovnávaných děl..... 3
1.3	Cíle práce..... 4
2	Metodologická východiska..... 5
ŽIVOT A DÍLO JOŠIJI NOBUKO A SAIDŽÓ JASOA	
3.1	Život Jošiji Nobuko..... 9
3.2	Dílo Jošiji Nobuko..... 10
4.1	Život Saidžó Jaso..... 15
4.2	Dílo Saidžó Jaso..... 17
5.1	Japonská dívčí literatura..... 21
5.2	Předmluvy v japonské dívčí literatuře..... 24
ROZBOR JEDNOTLIVÝCH DĚL	
6.1	Jošija Nobuko: Ano miči kono miči (Tamta cesta, tato cesta)..... 25
6.2	Jošija Nobuko: Mariko..... 29
6.3	Saidžó Jaso: Kohan no otome (Dívka od jezera)..... 33
6.4	Saidžó Jaso: Tenši no cubasa (Andělská křídla)..... 35
6.5	Kawabata Jasunari: Otome no minato (Přístav dívek)..... 40
VZÁJEMNÉ SROVNÁNÍ DĚL	
7.1	Vypravěč a postavy..... 41
7.2	Rodina pokrevní a adoptivní..... 43
7.3	Japonsko a cizina..... 43
7.4	Individuální rysy románů a autorů..... 44
	ZÁVĚR..... 46
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY..... 48

# ÚVOD

## 1.1 Úvod do problematiky

Hlavním tématem práce je srovnání tvorby dvou spisovatelů japonské dívčí literatury v třicátých letech, tedy v době, kdy docházelo k jejímu největšímu rozkvětu v předválečném období. První z nich je spisovatelka Jošija Nobuko (古屋信子)<sup>1</sup>, která svou sbírkou povídek *Hana monogatari* (Příběhy květin)<sup>2</sup> ustanovila základní podobu velké části předválečné japonské dívčí literatury<sup>3</sup>. Druhým je Saidžó Jaso (西條八十), dnes sice známý hlavně jako textař populárních písní, který ale od roku 1918 až do konce šedesátých let napsal velké množství poezie a prózy pro děti a mládež.

Ačkoliv je dílo Jošiji Nobuko významné nejen pro žánr dívčí literatury, bylo jak japonskou, tak zahraniční kritikou ignorováno jako četba pro ženy a děti (*onna kodomo*). (Suzuki 2009: 35-36) Je ale třeba poznamenat, že hlubší zkoumání populární literatury pro děti a mládež obecně, a specificky dívčí literatury, má své počátky až v 70. letech 20. století, kdy byla například ve Velké Británii vydána kniha *You're a Brick Angela* (1976) jako první ucelený pohled na britskou dívčí literaturu. V Kanadě v té době začal pozvolný proces rehabilitace Lucy Maud Montgomery, autorky těšící se mezi lety 1908-1928 obrovské popularity mezi dětskými i dospělými čtenáři obou pohlaví, která však byla ve třicátých letech modernistickou kritikou odsunuta do řad spisovatelů nevalné hodnoty, čtených pouze mladými čtenářkami se špatným literárním vkusem. (Rubio 2008: 2-4) Ve světovém kontextu tedy skutečnost, že první monografie čistě o Jošiji Nobuko - *Njonin Jošija Nobuko* (Žena Jošija Nobuko) - vyšla v roce 1982, není ničím příliš zvláštním. To, že tuto monografii následovaly dvě další: *Jošija Nobuko kakure feminisuto* (Jošija Nobuko - skrytá feministka) autorky Komašaku Kimi v roce 1994 a *Jume Haruka Jošija Nobuko* (Jošija Nobuko, vzdálený sen) spisovatelky Tanabe Seiko v roce 1999, spolu s novými vydáními Jošijiných románů i v 21. století, svědčí o setrvalém, byť rozsahově malém, zájmu o Jošijinu tvorbu.

Publikace o Jošiji v zahraničí se stále omezují pouze na články v odborných časopisech a dílčí stati v rozsáhlejších publikacích. Ty se ale omezují hlavně na její předválečnou tvorbu a u té na feministickou, případně lesbickou interpretaci těchto děl. Hlavním přírůstkem v této oblasti je kniha *Passionate Friendships: The Aesthetics of Girls' Culture in Japan* autorky Deborah Shamoony z roku

1 Japonská jména jsou uváděna v japonském pořadí, tedy příjmení, jméno. Veškerá japonská jména a termíny jsou uváděny v české transkripci japonštiny.

2 Pokud není uvedeno jinak, jsou všechny citace a názvy děl v práci v překladu autora této diplomové práce.

3 Sbirka *Hana monogatari* je podrobněji rozebírána v bakalářské práci J.Havelka: Raná povídková tvorba spisovatelky Jošiji Nobuko z roku 2011.

2012. Tato kniha je přínosem nejen proto, že se na japonskou dívčí kulturu zobrazenou v literatuře, komiksu a filmu dívá jako na souvislý celek, který nedělí na zcela samostatné předválečné a poválečné období, ale i proto, že v části věnované Jošiji se staví proti automatické tendenci vyhledávat v Jošijině díle lesbické a feministické motivy a na základě těchto motivů toto dílo také interpretovat. Tato praxe sice nachází oporu v Jošijině soukromém životě, ale vede k zveličování významu románu *Janeura no nišodžo* (Dvě panny z podkroví, 1920) oproti ostatním dílům, pro Jošiju typičtějším, a k násilnému roubování západní, především severoamerické, terminologie sexuality a feminismu 21. století na prostředí, které jí není vlastní a které tato terminologie nedokáže adekvátně popsat. Dále vede také k ignorování širšího kontextu soudobé japonské dívčí kultury. (Shamoon 2012: 70-74) Toto upozornění na nedostatky současných interpretací Jošijina díla jak v Japonsku, tak v cizině, je nesporně hodnotné a je třeba ho mít na zřeteli při jakémkoliv pokusu o interpretaci Jošijina díla, v rovině dokázání nelegitimnosti lesbické interpretace románu *Janeura no nišodžo* Shamoon selhává. Poukazuje na podobnost s romány *Otome no minato* (Přístav dívek, 1939) (viz. část 6.5 této práce) a *Wasurenagusa* (Pomněnka, 1933), ale lesbická interpretace díla stojí právě na rozdílech oproti podobným románům. Jak *Otome no minato*, tak *Wasurenagusa*, sice končí vyznáním věčné lásky mezi hrdinkami příběhu, *Janeura no nišodžo* však jde dál a ukazuje jejich odhodlání vyjít ven do světa, žít společným životem a najít svou vlastní cestu. Také odtržením honorifika -san od jména jedné z postav ukazuje konec vertikální hierarchie v jejich vztahu. (Jošija 2003 (1920): 317-318. Stejně tak argument, že slovo *šodžo* (処女) v názvu díla se nemá překládat jako panna v sexuálním smyslu, jak to tvrdí Suzuki Michio (Suzuki 2010:53), ale jako synonymum ke slovu *šódžo* (少女) tedy dívka, protože v době vzniku knihy nebyla tato slova dostatečně významově odlišena (Shamoon 2012: 149), není zcela přesvědčivý. V rámci žánru dívčího románu byl význam slova *šódžo* (少女) už pevně ukotven: označení dívčího románu jako *šódžo šósecu* (少女小説) bylo běžné a soustavně užíváno už deset let<sup>4</sup> a z Jošijiných děl je patrné, že ona sama si byla rozdílu mezi oběma slovy vědoma<sup>5</sup>.

Tvorba pro děti a mládež Saidžó Jaso, druhého z autorů rozebíraných v této práci, se dnes těší menšímu zájmu. V posledních letech bylo však vydáno sedmnáct svazků jeho sebraných spisů,

4 Některé dívčí romány z té doby jsou označovány jako *katei šódžo šósecu* (家庭少女小説, dívčí román z rodiny) nebo *haii šódžo šósecu* (悲哀少女小説, dívčí román o neštěstí), ale i v těchto označeních je spojení *šódžo šósecu* stále a jedná se spíše o označení podžánrů. Online katalog Knihovny japonského parlamentu eviduje 41 titulů vydaných mezi léty 1909-1920, jejichž podtitul obsahuje slovní spojení *šódžo šósecu*, a je pravděpodobné, že takových titulů existuje více. Občas bylo jako synonymum slova *šódžo* používáno slovo *otome* (乙女, těmto znakům bylo někdy přiřazeno čtení *šódžo*.)

5 Jošija ale není vždy důsledná ve své volbě slov. V románu *Ano miči kono miči* bez zjevného důvodu používá pro autobus jak dnes běžné slovo *basu* (バス) psané fonetickou abecedou, tak znakovou složeninu 乗合自動車, ke které je čtení *basu* přiřazeno.



*Saidžó Jaso zenšú* (1991-2007) a v roce 2003 nakladatelství Jumaní šobó<sup>6</sup> nově vydalo jeho dívčí román *Hito kui bara* (Lidožravá růže). Jaso svou tvorbou pokryl oblast básnictví, tvorby textů k písním, novinářství, překladů a literatury pro děti a mládež, jak umělecké, tak populární. Právě ta poslední z těchto oblastí je zároveň tou, která byla v poslední době nejméně prozkoumána a je předmětem hlavně sběratelského zájmu. Touto částí jeho díla se podrobněji zabývá pouze kniha *Bišódžo no gjakušú* autora Karasawy Šun'ičiho z roku 1995, která přibližuje dívčí romány, jež napsali spisovatelé umělecké literatury jako Jasunari Kawabata, Kikuči Kan či právě Saidžó Jaso. Obecně životopisných spisů o Jasoovi ale existuje více, počínaje autobiografií *Uta no džidžoden* (Autobiografie v písni). Saidžó sám se ale své prozaické tvorbě příliš nevěnuje. Dalšími zdroji jsou *Saidžó Jaso to sono šúhen* (Saidžó Jaso a jeho okolí) od Uemury Naokiho a vyčerpávající životopis Cucui Kijotady nazvaný pouze *Saidžó Jaso*, který bohatě cituje i ze Saidžóových deníků<sup>7</sup>. Kromě těchto zdrojů o Saidžóovi a jeho tvorbě existuje i několik dalších publikací, ty se však také hlavně zaměřují na jeho činnost jako básníka a textaře. Donald Keene, který ve svých dějinách moderní japonské literatury našel místo pouze pro dvě pohrdavé věty o Jošijiných válečných aktivitách (Keene 1984: 910), se o Saidžóvi nezmiňuje vůbec, ani jako o básníkovi, ani jako o prozaikovi či překladateli.

Pro vypracování práce byla použita moderní vydání Jošijiných děl, která sice prošla jazykovou úpravou, ale pouze v podobě modernizace použití slabičných abeced a podoby čínských znaků, aby vyhovovaly současné podobě japonského pravopisu. Díla Saidžó Jaso byla použita v elektronické podobě dostupné na internetových stránkách Knihovny japonského parlamentu (*Kokuricu kokkai tošokan*).

## 1.2 Kritéria výběru srovnávaných děl

Základním kritériem pro výběr děl pro interpretaci a srovnání v této práci musela být, bohužel, jejich dostupnost. Jošija Nobuko je v současnosti jedinou z tvůrců předválečné dívčí literatury, jejíž díla jsou běžně k dispozici. Skutečnost, že některá díla Saidžó Jaso uvolnila Knihovna japonského parlamentu na svých internetových stránkách, ho učinila jasným kandidátem pro srovnání s Jošijou.

Oba autoři patří ke stejné generaci: Jošija se narodila roku 1896 a Saidžó v roce 1892. Oba autoři také začali svou profesionální literární kariéru zhruba ve stejné době: Jošija roku 1916 a

<sup>6</sup> Toto nakladatelství ve stejné době také vydalo nová vydání některých románů Jošiji Nobuko.

<sup>7</sup> V práci bude citováno pouze z Cucuiovy knihy, protože Cucui čerpá jak z Uemurovy knihy, tak ze Saidžóovy autobiografie. Cucuiova kniha je jako biografie také nejlepším zdrojem pro vytvoření krátkého Saidžóova životopisu, protože jak Uemura tak Saidžó sledují jiné než životopisné cíle.

Saidžó roku 1918. Oba autoři byli také zkompromitováni spoluprací s vládou v období války s Čínou a války v Tichomoří, ale jejich poválečná kariéra byla stále úspěšná. Jaso zemřel roku 1970 a Jošija roku 1973. I jejich smrt tedy spadá do zhruba stejné doby.

Určitá podobnost hrubých obrysů jejich životních osudů se samozřejmě nemohla sama o sobě stát základem pro srovnání děl obou autorů. Kromě skutečnosti, že oba psali v období třicátých let romány, které je možné zařadit do žánru dívčí literatury, je důležité i to, že psali pro zcela stejný okruh čtenářek. Všechny romány rozebírané v této práci byly původně vydávány na pokračování v časopise *Šódžo kurabu* (Dívčí klub). Tato skutečnost bude podrobněji popsána v kapitole 5 této práce, Japonská dívčí literatura ve 30. letech.

Posledním hlediskem byla snaha vyhnout se překryvu s mou bakalářskou prací "Raná povídková tvorba spisovatelky Jošiji Nobuko" z roku 2011, kde jsem se zabýval nejen Jošijinou stěžejní prací *Hana monogatari*, ale i romány *Janeura no nišodžo*, *Wasurenagusa* a *Ban-sensei* (Paní učitelka Ban, 1940). Tyto romány tedy nebudou v této práci blíže zkoumány a také Jošijinu životopisu bude věnována menší pozornost.

Kromě románů Jošiji Nobuko a Saidžó Jaso, bude v této práci krátce věnována pozornost i dříve zmíněnému románu *Otome no minato* vydávaného na pokračování v letech 1937-1938, knižně roku 1939, který je jedním z mála děl převálečné literatury, jež byla nově vydána v 21. století a jejichž autorem zároveň Jošija Nobuko. Jeho nominálním autorem je první japonský nositel Nobelovy ceny za literaturu Jasunari Kawabata, ale skutečnou autorkou je Kawabatova žačka Nakazato Cuneo (Shamoon 2012: 38), první ženská nositelka prestižní Akutagawovy ceny. Podle dochovaného rukopisu je zřejmé, že Kawabata sám do textu silně zasahoval a výsledné dílo je kombinací schopností obou autorů (Učida 2011: 323). Hlavní podíl na úspěchu románu měl ale dojem autentičnosti, který do textu vnesla Nakazato Cuneo. Román *Otome no minato* byl vydáván v časopise *Šódžo no tomo* (Dívčina kamarádka) a tedy určen jiné skupině čtenáře. S jeho pomocí je ale možné vysvětlit, proč se některé části tradice japonské dívčí literatury neobjevují v dílech vydávaných v časopise *Šódžo kurabu*.

## 1.3 Cíle práce

Cílem této práce je prostřednictvím interpretace a vzájemného srovnání vybraných románů odhalit rozdíly mezi mužskými a ženskými autory dívčí literatury v Japonsku 30. let dvacátého století. Obecně se zaměří na roli vypravěče a postav v každém románu, z konkrétnějších motivů se zaměří na motiv rodiny, jak pokrevní, tak adoptivní, a dále na motiv vztahu Japonska a ciziny,

respektive japonského a cizího.

Celkovým záměrem práce je dokázat, že rozdíly mezi tvorbou mužských a ženských autorů spočívají v individuálních rysech autorů a jejich děl, protože všichni tito autoři buď pracovali v rámci sice mladé, ale již ukotvené tradice japonské dívčí literatury, nebo se proti tomuto rámci snažili vymezit. Rozdíly v jejich tvorbě jsou tedy důsledkem střetnutí individuálního přístupu autorů s pevným žánrovým rámcem. Konkrétní díla jsou pak výsledkem těchto střetnutí. Charakteristické rysy této tradice budou popsány v kapitole 4 této práce. Metodologická východiska, která budou použita pro interpretaci děl a dosažení záměru práce, budou uvedena v následující kapitole.

## 2 Metodologická východiska

Mým prvním, zcela obecným rozhodnutím, jak budu postupovat při interpretaci a srovnávání děl v této práci bylo, že se nejprve pokusím díla interpretovat samostatně a teprve poté se je pokusím vzájemně srovnat. Důvodem pro toto rozhodnutí byla potřeba prostřednictvím interpretace jednotlivých textů připravit pole pro pozdější srovnání.

Hlavními zdroji, které jsem použil pro výběr metodologických východisek této práce byla rozsáhlá kniha Daniely Hodrové *...na pokraji chaosu...*, *Poetika literárního díla 20. století* a obecná příručka Kennetha M. Newtona *Jak interpretovat text*. V rámci této práce a z hlediska cílů, které jsem si v této práci vytyčil se ale musím vůči knize Daniely Hodrové do určité míry vymezit, přestože kapitola o předmluvě (Hodrová 2001: 280-293) pro mě byla inspirací, která mi umožnila uvědomit si význam předmluvy v japonské dívčí literatuře popsaný v části 4.2.

Prvním bodem, ve kterém se hodlám vůči Hodrové vymezit, je užití slov text a dílo. Hodrová se ve své práci většinou přiklání ke slovu text, nejen z toho důvodu, že text může obsáhnout větší množství literárních forem, ale i proto, že slovo dílo je poznamenáno kulturní, společenskou a historickou významovou zátěží (Hodrová 2001: 26). V této práci doposud bylo a i nadále bude používáno slovo dílo. U knih rozebíraných v této práci není pochyb o tom, že se na ně slovo dílo může vztahovat a použití slova dílo je také symbolickým závazkem pokusit se tyto knihy interpretovat v jejich kulturním, společenském a historickém kontextu. Slovo text je v kontextu této práce obvykle použito ve smyslu "text díla".

Tvrzení Hodrové, že *"Zcela opačnou tendencí se totiž vyznačuje dílo a la thèse, poplatné určité ideologii, a stejně tak i díla literatury lidové, či lépe populární. Konformnost je dobovým ideologickým a žánrovým normám totiž tím, co "usnadňuje" čtení. Jakékoli napětí mezi dílem a*

*dobovými normami, kánony a názory, dobovým diskurzem a jeho kódem vyjadřování staví mezi dílo a čtenáře - "naivního" čtenáře - bariéru, je "překážkou" v procesu čtení jako snadného rozumění. Jako překážka jsou vnímány veškeré rafinovanější postupy, jimiž se dílo vzdaluje od běžné představy takového čtenáře o realitě jejím vnímání a také o díle, ať už jde například o rušení lineárního času ve vyprávění, cítěné jako "prohřešek" proti "přirozenému" běhu času, o hypotetizaci, vícehlediskovost, mnohoznačnost, tedy postupy vyvádějící čtenáře z iluze o jediné pravdě a smyslu." (Hodrová 2001: 49) je možná použitelné na žánry přesněji definované než žánr dívčí literatury nebo literatury pro ženy, ale jen v rámci této práce budou zmíněna díla, která patří do žánrové populární literatury, a přesto se vymykají konvencím své doby a žánru, aniž by jejich obliba utrpěla: kniha *Onna no jūdžó* se stavěla proti dobovému diskurzu o ženském přátelství a tvorba Kitagawy Čijo se zcela programově stavěla proti konvencím dívčí literatury. Toto tvrzení tedy v rámci této práce není možné přijmout, ovšem myšlenka, že napětí mezi dílem a kódem vyjadřování tvoří mezi dílem a čtenářem bariéru, je podnětná. Je tak možné tvrdit, že v rámci japonské dívčí literatury tvořily čtenářky, znalé jejího kódu vyjadřování privilegovanou vrstvu "zasvěcených" čtenářek. Možná proto kritika žánru ze strany Kitagawy Čijo, která do řad "zasvěcených" patřila, měla na žánr větší účinek než kritika zvenčí ze strany kritiků. Ti sice měli povědomí o umělecké literatuře a literatuře se společenským posláním, ale chyběly jim znalosti žánru, které by jejich kritice v očích "zasvěcených" dodaly na důvěryhodnosti.*

Konečně, tvrzení, že populární román je méně individualistický než román umělecký (Hodrová 2001: 52-53), je možné přijmout v obecné rovině, případně jako obecnou tendenci. Avšak v této práci, která si za jeden z cílů klade dokázat, že rozdíly mezi tvorbou ženských a mužských autorů v japonské dívčí literatuře spočívají v individuálních rysech autorů a jejich děl, je o takovém tvrzení možno pochybovat. Na první pohled je sice možné dojít k názoru, že konformnost vůči tradici a konvencím žánru musí vést k potlačení individuality autorů, ale znalost těchto konvencí umožňuje zřetelněji rozeznat individualitu autorů tam, kde se od konvencí odchylují.

Ještě než přejdu k převážně literárně teoretickým východiskům práce, chtěl bych se zaměřit na spíše "ideologická" východiska, z nichž budu při interpretaci děl vycházet. Pro ilustraci těchto východisek použiji díla dvou autorů populární literatury.

*"Jindro, myslíš to vážně? Ty vůbec věříš v nějaký úspěch? Hled' - podívej se tomu věnci na kloub." Rozhrnul vonící listy, protřhl obal věnce a usmál se jako satyr.*

*Pod zeleným papírem se objevila - sláma - duše vavřínu.*

*"Vidíš - Jindro - to je ta moje sláva - obdiv davů. Dnes mně tleskají - dívají se na mě jako na boha. Zítřka z pouhého rozmaru skácí oltář, kam si mě postavili a až vítr rozmetá můj prach do všech koutů světa - řeknou: "Psal jen limonády!"*

*Zapomenou, že pokud jsem žil, přizpůsoboval jsem se jejich vkusu. Dal jsem jim svou duši, která tihla ke hvězdám. Rozdal jsem jim sebe celého, nastavoval jsem den nocí, omamoval jsem se cigaretami pro jejich zábavu a klesal jsem únavou nad psacím stolem, abych vyhověl jejich volání: "Panem - et circenses!" - "Chléb - a hry!" Neznal jsem radosti - stal jsem se otrokem pera. Pouhým automatem své fantasie.*

*A víš, Jindro, proč mně dnes pochlebují? Protože ze mne vydělávají. Až můj věhlas oprchá, půjdou kolem mne nevšímavě.*

*A co mě nejvíce bolí - že jednou řeknou: "Psal - limonády"!*

*V tom je Jindro tragika mého osudu. Tragika středověkého šaška, který před svým králem zabaloval krásnou pravdu v nejsporné vtipy - a umíral nechápan - protože byl pouhým šaškem k ukrácení dlouhé chvíle.*

*Hanko - to mně řekl hoch, jenž má krásnou duši.*

*(...)*

*Tvé půvabnosti se koří pochlebníci, kteří čekají na odměnu. Až ona povadne, odejdou i oni a zůstane pouze ten, kdo miloval tvoji duši. Právě tak jako budou ctíti mého přítele literáta oni věrní, kdož mezi řádky jeho limonád dovedli nalézt duši jeho." (Neubauer 1928: 141-142)*

Český populární spisovatel Vilém Neubauer (1892-1965) sice zvolil poněkud melodramatickou formulaci, ale jeho myšlenka je pro tuto práci hodnotná, zejména vztáhne-li se k dílu Saidžó Jaso. Po přečtení Saidžóových důvodů proč pokračoval v populární tvorbě, je možné si položit otázku, zdali má vůbec smysl zabývat se tvorbou, která byla prvoplánově psána pro pobavení čtenářů. Neubauerova odpověď by byla "ano". Je ale potřeba mít ochotu hledat "duši" autora v díle, které se může na první pohled zdát jen plytkou limonádou, a být připraven na to, že takové hledání ne vždy skončí úspěšně.

Druhé "ideologické" východisko je inspirováno kanadskou autorkou Lucy Maud Montgomery (1875-1942), jejíž knihy byly od počátku dvacátých let v důsledku změny vkusu veřejnosti po světové válce a nástupu moderismu stále silněji kritizovány kvůli sentimentalitě a údajnému zavírání očí před společenskými problémy. I přes odlišnosti v motivaci je tato kritika velmi podobná té, které byla vystavena Jošija Nobuko<sup>8</sup>. Jošija se k této kritice nevyjádřila přímo, i když změnu charakteru jejích knih napsaných po románu *Micu no hana* je možné chápat jako odpověď. Ani Montgomery na kritiku neodpověděla přímo, ale ve svých rozsáhlých denících zaznamenala své názory na knihy a autory oslavované kanadskou literární kritikou:

*Neděle 30.prosince, 1928*

...

---

<sup>8</sup> Jošijina tvorba ale nikdy nebyla označena za to nejhorší v japonské literatuře.

*Zdá se že Callaghan<sup>9</sup> si "Literaturu" představuje jako dokonalou fotografii latríny nebo prasečího chlívku a ničeho jiného. Nejenom, že latríny a chlívky páchnou, ale jsou také velmi nezajímavé. Na dvoře máme latrínu. Vidím ji, když se tam podívám a také vidím barevnou, vonící zahradu, nad ní modrou oblohu a za ní borovici hladící křišťálově čistý vzduch, stříbřitou řeku a ještě dále krásné kopce zahalené mlhou. To všechno je stejně "skutečné" jako ta latrína a stejně viditelné. Callaghan kromě té latríny nevidí nic a mermomocí chce, aby to neviděl ani nikdo jiný. Kdo i přesto vidí oblohu a řeku a borovici je "sentimentální" a pravda mu uniká. (Henley; Waterston 2003 (1992): 386-387)*

Montgomery je jednoznačně toho názoru, že autoři, kteří se nezaměřují na stinné stránky života a nesnaží se analyzovat společenské problémy, nejsou automaticky méně hodnotní a jejich dílo méně pravdivé. Tohoto názoru se hodlám držet i v této práci.

Základním literárně teoretickým východiskem, které použiji v této práci, je myšlenka Kennetha Burka, že *"Nejvyšší ideál literární vědy, jak ji chápu, spočívá v tom, použít všechno, co se použít dá."* (Newton 2008: 53-54) Jsem tedy ochoten použít při rozboru jakoukoliv metodu nebo mimotextové informace, které by mohly obohatit konečnou interpretaci. Rozhodující slovo má ale vždy text.

Vzhledem k tomu, že dívčí literatura obecně a dílo Jošiji Nobuko zvláště, jsou obvykle vykládány z feministického hlediska, hodlám v této práci mít na zřeteli přinejmenším perspektivu feministické literární teorie, když už ne její metody.

Literární teorie, která přístup této práce ovlivnila nejvíce, je ale recepční teorie v pojetí Hanse Roberta Jausse. Nesdílím sice jeho přesvědčení o rovném významu autora a čtenáře pro text<sup>10</sup>, ale jeho pojem "horizontu očekávání" je užitečný koncept pro interpretaci jak umělecké, tak populární a žánrové literatury. Část 5.1 naznačí konvence japonské dívčí literatury jako žánru. Tyto konvence tvoří v kontextu této práce horizont očekávání, se kterým budou konfrontovány romány rozebírané v kapitole 6. Konfrontace děl s horizontem očekávání a "autorským záměrem"<sup>11</sup> by měla odhalit individuální rysy autorů a tak prokázat předpoklady části 1.3.

---

<sup>9</sup> Montgomery zde mluví o knize *Strange Fugitive* (Podivný uprchlík), literárním debutu Morleyho Callaghana.

<sup>10</sup> Důvodem proč toto přesvědčení nesdílím je skutečnost, že autor vždy předchází čtenáře, kterému pouze existence díla vytvořeného autorem umožňuje, aby se čtenářem stal.

<sup>11</sup> Protože není k dispozici žádný původní zdroj, kde by autoři záměr těchto knih alespoň naznačili, je zde jakýkoli autorský záměr nutně hypotézou, vytvořenou na základě života a ostatních děl autorů.

# ŽIVOT A DÍLO JOŠIJI NOBUKO A SAIDŽÓ JASOA

## 3.1 Život Jošiji Nobuko

Literární talent Jošiji Nobuko, narozené 12. ledna 1896 do úřednické rodiny samurajského původu, se projevil už v raném mládí, kdy byla od věku dvanácti let aktivní amatérskou přispěvatelkou do tehdejších dívčích časopisů, hlavně *Šódžo sekai* (Dívčí svět), kam přispívala i její budoucí konkurentka Kitagawa Čijo. (Dollase 2011: 82)

Začátek Jošijiny spisovatelské činnosti však spadá do pozdější doby. V roce 1915 se přestěhovala do Tokia, kde přispěla do posledních dvou čísel feministického časopisu *Seitō* (Modré punčochy). Skutečným počátkem je ale rok 1916, kdy byla v časopise *Šódžo gahō* (Obrázkový časopis pro dívky) otisknuta povídka *Suzuran* (Konvalinka), první z povídek pozdější sbírky *Hana monogatari*<sup>12</sup>. Psaní těchto povídek se Jošija věnovala až do roku 1924, prakticky celé první období své tvorby.

Důležitou událostí, která je velmi často připomínána v životopisných výkladech Jošijina díla, je její první setkání s učitelkou matematiky jménem Monma Čijo v roce 1923. Monma Čijo se stala Jošijinou celoživotní partnerkou. Od roku 1926 žily společně nejprve v Tokiu a později v Kamakuře. Přestože je Jošijin osobní život základem pro životopisný výklad jejího díla, je třeba poznamenat, že zhruba od roku 1925 a konce vydávání Jošijina časopisu *Kurošóbi* (Černá růže), z Jošijina díla autobiografické prvky mizí.

Komerční úspěch Jošijiny tvorby jí umožnil v letech 1928-1929 podniknout cestu po Evropě, především po Francii a Sovětském svazu, a Spojených státech. Jennifer Robertson zmiňuje, že "*Jošija, na kterou 'učinily dojem svobodné americké ženy' přísahala 'že už nikdy nebude psát o ženách, které často pláčou a jen útrpně snáší svůj nešťastná životní úděl'*" (Robertson 2005: 205). Posun Jošijina postoje ale naznačuje už předmluva k románu *Micu no hana* (Tři květiny) z roku 1927.

Velkým problémem pro badatele, kteří se snaží Jošiju vidět jako radikální feministickou osobnost v předválečném Japonsku, je její činnost během války s Čínou a později se Spojenými státy. (Shamoon 2012: 72-73) Interpretaci Jošiji jako feministky, která se snažila skrytě podvrátit patriarchální řád předválečného Japonska, je těžké udržet tváří v tvář se skutečností, že Jošija

---

<sup>12</sup> Obvykle je akceptováno, že sbírka obsahuje 52 povídek, ale někteří badatelé k ní počítají i další dvě povídky z časopisu *Šódžo kurabu* z let 1925-1926. Jošijiny sebrané spisy, *Jošija Nobuko zenšū* obsahují povídek padesát. (Suzuki 2010:167) Ze sebraných spisů a i z některých dalších vydání *Hana monogatari* po roce 1939 je vyřazena povídka *Sazanka* (Kamélie sazanka), která se zabývá diskriminovanými *burakumin*. (Dollase 2011: 91)

spolupracovala s režimem, když jí její popularita vynesla místo v *pen butai*, jednotkách pera. Cesty po Číně a jihovýchodní Asii (vždy daleko od skutečného bojiště, jak připomíná Donald Keene (Keene 1984: 910)) poté Jošija zpracovala v různých esejích pro noviny a ženské časopisy.

Pro Jošiju muselo být zadostiučiněním, že už nemohla být nadále ignorována jako pouhá autorka podřadných románků a povídek pro ženy a děti, pro badatele však vyvstává problém jak se vyrovnat s Jošijinou spoluprací s armádou a s imperialistickými motivy, které je od začátku války s Čínou možné nalézt v Jošijině tvorbě. Rozpor mezi Jošijiným feminismem a její spoluprací s režimem, který stál na patriarchálním pojetí rodiny a státu, však není tak velký, jak by se mohlo na první pohled zdát. Možnost přispět k japonskému válečnému úsilí byla pro Jošiju příležitostí dokázat sílu a schopnosti žen. (Dollase 2008: 331) Podobným způsobem, tedy podporou válečného úsilí a dokázáním nezbytnosti žen pro národ, si volební právo v roce 1918 vydobýly ženy jak ve Velké Británii, tak v Kanadě. Není tedy podivné, že stejnou metodu zvolily nejen Jošija, ale i jiné japonské feministky té doby.

Jošijinu popularitu její válečná činnost nepoškodila. V roce 1946 byla v anketě společnosti Mainiči šinbunša zvolena jako vůbec nejpopulárnější japonská ženská autorka a jako pátá se umístila v celkovém žebříčku oblíbenosti (Frederick 2005: 66). V roce 1950 se v anketě stejné společnosti sice propadla na dvanácté místo a jako nejpopulárnější ženskou autorku ji předstihla Hajaši Fumiko (Yanagiwa 1953: 7), ale tuto ztrátu oblíbenosti u čtenářů nahradil úspěch u literární kritiky, když byla v roce 1952 její povídka *Onibi* (Bludička) oceněna cenou *Džorjů bungaku šó* (Cena ženské literatury). (Jošitake 1982: 290)

Jošijina poválečná tvorba se od dívčí literatury odklonila. Její starší díla byla nově vydávána, Jošija sama se však začala věnovat hlavně historickým románům jako *Njonin Heike* (Ženy z rodu Taira) a *Tokugawa no fudžin-tači* (Tokugawské manželky). Nadále se jí dostávalo komerčního i kritického úspěchu a její víc jak půl století literární činnosti bylo v roce 1967 oceněno cenou *Kikuči Kan šó* (Cena Kikučiho Kana). (Jošitake 1982: 290)

Jošija Nobuko zemřela dne 11. července 1973 ve věku sedmdesáti sedmi let na rakovinu žaludku. (Jošitake 1982: 314-315)

## 3.2 Dílo Jošiji Nobuko

Tvorbu Jošiji Nobuko je možné zhruba rozdělit do tří až čtyř hlavních období - v závislosti na tom, jestli je období válečné tvorby bráno jako samostatné či nikoliv. První spadá do období let 1916-1927, tedy počátku Jošijiny kariéry jako spisovatelky. Nejdůležitějším dílem tohoto období i



Jošijiny tvorby jako celku je nesporně *Hana monogatari*. Přestože dívčí literatura a díla označovaná jako dívčí romány existovala i před vydáním této sbírky, Jošija Nobuko je považována za zakladatelku japonské dívčí literatury (Shamoon 2012: 70). Není jí však ve smyslu, že by žánr vytvořila, ale jako kodifikátorka jeho typické podoby. Druhým významným dílem tohoto období je román *Janeura no nišodžo*. Je to román pro Jošiju atypický tím, že byl vydán přímo knižně, bez předchozího vydávání na pokračování v časopise a v době vydání nevzbudil větší ohlas. (Shamoon 2012: 73) Důležitost tohoto románu leží hlavně v pozdějších interpretacích, které jsou v této práci zmiňovány v části 1.1.

Přelomovým dílem mezi prvním a druhým obdobím je román *Micu no hana* z roku 1927. Román *Little Women* (Malé ženy) spisovatelky Louisy May Alcott z let 1868-1869 je jedním ze základních děl dívčí literatury ve Spojených Státech a jeho hrdinka Jo, nadaná spisovatelka, která se musí před nalezením šťastného manželství živit prací svého pera, se stala v Japonsku inspirací ke spisovatelské činnosti nejen pro Jošiju, ale i pro mnohé další dívky, které na počátku století přispívaly do dívčích časopisů<sup>13</sup>. (Kan 2008: 43)

Obrat, který kniha *Micu no hana* v Jošijině díle tvoří, ukazuje nejlépe předmluva knihy<sup>14</sup>.

*"V mých dívčích letech pro mě byla ideálem ženy autorka "Malého Lorda Fauntleroye" paní Burnettová a slečna Alcottová, autorka "Malých manželek"<sup>15</sup>. Celá léta jsem strávila tím, že jsem u okna malé dívčí školy na pláni Kantó obdivovala tyto dvě skvělé zahraniční spisovatelky a snila o nich.*

*Tento sen se nakonec splnil.*

*Od doby, co jsem ve svém devatenáctém létě začal psát Hana monogatari, už dívčí romány píšu deset let. Začala jsem si říkat: 'Moje dívčí léta už jsou pryč'. A do mých snů vstoupila George Elliot, autorka Silase Marnera.*

*Chci zlomit pero dívčích románů a věnovat se psaní pro dospělé. I když jsem si to přála a přísahala, že to udělám... Jak se na mě valily prosby z dívčích časopisů, napsala jsem od loňského jara tuto knihu: Mitsu no hana.*

*Když jsem zjistila, že i kolem mě jsou lidé, kteří mají z této knihy radost, má nálada se zlepšila.*

*Jedna má drahá přítelkyně si přečetla Micu no hana a řekla mi: "Jsi věčná dívka. Piš po celý*

---

13 Jo nebyla inspirativním vzorem jenom v Japonsku. Britská spisovatelka Elinor M. Brent-Dyer (1894-1969), autorka monumentální série školních románů Chalet School (57 dílů, 1925-1970), podle ní pojmenovala svou hlavní hrdinku Jo Bettany, která se také stane úspěšnou spisovatelkou.

14 Role předmluvy a věnování v japonské dívčí literatuře je podrobněji rozebrána v části 5.2.

15 Obvyklým českým překladem titulu *Little Women* jsou Malé ženy, ale Jošija v předmluvě používá jako název díla *Čísaki fudžin*, variantu původního japonského překladu *Šófudžin*. Oba termíny doslovně znamenají Malé manželky. Protože překlad *Šófudžin* není ideální vzhledem k ději románu, který končí tím, že se jedna z hrdinek manželkou stává, od roku 1934 se podle japonského názvu filmové adaptace románu používá název *Wakakusa monogatari*.

rok a dívčích románů se nevzdávej!"

*Na celé dny jsem se zavřela ve své pracovně a lámala si nad tím hlavu až jsem se nakonec rozhodla. Chci se samozřejmě naučit psát pro dospělé, ale budu tvořit i tu nejlepší četbu pro dívky! Uvědomila jsem si, že tato kniha, Micu no hana, rozbíjí podobu mých starších dívčích románů a je jiná než ony. Je to tak, pro mě tato kniha označuje konec jedné epochy dívčích románů.*

*Zkusím se zamyslet nad knihami pro dospělé a pro dívky, které jsou obě dvě potřeba v té důležité práci jménem literatura. Chci se odevzdat literatuře a psát obojí, ale bojím se toho, že když budu honit dva zajíce, nechytím ani jednoho. Kdybych jednou rukou psala mizerné dívčí romány, byl by to vůči všem dívkám neomluvitelný hřích. Na to si musím dávat pozor. Pevně jsem se rozhodla. Ať je to jakákoliv kniha, ať pro dospělé nebo pro dívky, musím na ní, než ji pošlu do světa, pracovat ze všech sil. Toto je řešení mého dilematu.*

*Dívky, které máte rády mé knihy (i když je vás málo), toto vám slibuji. Kniham pro vás věnuji své plné síly. Proto jich ale nebudu moci napsat mnoho. Mé slabé schopnosti tolik duševních sil nevydají. I když jich od teď bude málo, chci vám dát příběhy, se kterými budu moci být spokojená. A abych mohla napsat knihy pro dospělé, které budete moci číst až vyrostete a dospějete, chci sama vyrůst a naučit se psát pro dospělé.*

*Modlím se, abyste tuto knihu milovaly, aby byla dobrou stravou pro vaši duši a abyste ji dlouho měly při sobě.*

*Na shledanou. Znovu se shledáme u další knihy.*

*Srpen 1927, u Karuizawy. Nobuko" (Jošija 2003 (1927): 3-5)*

Charakter Jošijiných knih se po knize *Micu no hana* opravdu změnil. Nejen, že skutečně začala psát knihy zaměřené na dospělé čtenářky jako *Otto no teisó* (Manželova ctnost) a *Onna no jūdžó* (Ženské přátelství), ale i její tvorba pro dívky je jiná a opouští sebestředný, sentimentální svět *Hana monogatari*, zaujímá širší záběr a začíná občas obsahovat i otevřeně didaktické motivy, které v *Hana monogatari* zcela chyběly. Jedním z důvodů je samozřejmě větší délka Jošijiných děl od konce dvacátých let oproti povídkám z *Hana monogatari*, ale tyto změny jsou patrné i ve sbírce *Čísaki hanabana* (Malé kvítky) z roku 1935. Závěrečná povídka sbírky, *Onna no ko* (Děvče) na konci zcela otevřeně mluví o tom, že vypravěčce povídky se dostalo prozření a ponaučení o tom, že v životě má každý konat svou povinnost a nevyhýbat se jí. (Jošija 2010 (1936): 229)

Povídky z této sbírky byly psány zhruba ve stejnou dobu jako román *Mariko*,<sup>16</sup> ale v rámci Jošijina díla jsou spíše pozdními pokračovatelkami sbírky *Hana monogatari*, i z hlediska stylu a

<sup>16</sup> Povídky ze sbírky *Čísaki hanabana* vycházely v časopise *Šódžo no tomo* od ledna do prosince 1935 a knižně byly vydány roku 1936. (Jošija 2010 (1936): 238) Román *Mariko* vycházel na pokračování v časopise *Šódžo kurabu* od ledna 1936 do února 1937 a knižně byl vydán roku 1937. (Jošija 2004 (1937): 258)

sentimentální atmosféry. Odlišují se hlavně širším okruhem témat, který odráží větší rozmanitost čtenářek dívčí literatury ve třicátých letech, oproti létům dvacátým. Nesporně nejzajímavější povídkou z celé sbírky je povídka *Ningjó no ie* (Domek pro panenky), která přibližuje Jošijinu představu o dívčí literatuře a důvody, proč byla Jošija kritizována, že ve své tvorbě zneužívá chudobu a jiné sociální problémy jako sentimentální dekoraci pro své příběhy. (Dollase 2011: 86)

Jošija hned na počátku povídky v autorské vsuvce definuje dívčí romány jako "*Díla jejichž hlavním tématem jsou dívky*" (Jošija 2010 (1936): 196). To je posun oproti obvyklé, demograficky určené definici, tedy že dívčí romány a dívčí literatura vůbec, jsou díla určená specificky pro dívčí čtenářky. Jošijina definice je možná ovlivněna unikátními rysy původu japonského dívčího románu. Ten byl spoluvytvářen čtenářkami, které byly zároveň autorkami, (Dollase 2011: 81). Hlavní možnost, kterou otevírá, je redefinice mnoha děl jako dívčí literatury. Právě v této povídce Jošija tuto možnost plně využívá.

Povídka *Ningjó no ie* je převyprávěním povídky *Doll's House* novozélandské spisovatelky Katherine Mansfield (1888-1923). V původním díle je hlavním tématem domek pro panenky, který děti Burnellovic rodiny dostaly od rodinné známé. Tímto skvostným dárkem se chtějí pochlubit ve škole a postupně přivést na návštěvu téměř všechny děti ze třídy. Dvě z dětí Lil a její sestra Else, které pocházejí z chudé rodiny, a o jejichž otci se povídá, že je ve vězení, však pozvání nedostanou. Nejmladší z Burnelovic dětí, Kezia, nechápe, proč nebyly Lil a Else pozvány a potají je přivede domů, aby jim domek ukázala. Jsou přistiženy a Lil a Else vyhnány. Else je přesto šťastná, protože viděla malou lampu, tu nejlepší část z celého domku.

Jošija ve svém převyprávění zcela vynechává rovinu třídních rozdílů ve vesnické škole a předsudků rodičů, které se přenášejí i na jejich děti. Kezia pozve Lil a Else podívat se na domek ne proto, že nechápe, proč by neměla, ale prostě proto, že je laskavější než její starší sestry. Soustředí se pouze na prostý děj povídky, ve kterém klade důraz hlavně na Else a skutečnost, že dokázala být na okamžik šťastná i přes všechny neutěšené okolnosti. V závěru povídky Jošija vede čtenářky k tomu, aby byly dojaté tím okamžikem štěstí, který je ještě umocněn tím, že ho prožívá chudá dívka, která se nikdy předtím v životě neusmála<sup>17</sup>.

Tento přístup k chudobě je v celé Jošijině tvorbě pro dívky typický. Chudoba není tématem, ale prostředkem, který umožňuje postavám prokázat morální charakter. Bohatí jsou dobří nebo špatní podle toho, jak se chovají k chudým. Chudí jsou dobří nebo špatní podle toho, jak svou chudobu snášejí. I v románech jako je *Ano miči, kono miči*, kde hrají sociální rozdíly významnou roli, je chudoba něčím, co je přijímáno bez výhrad jako fakt života, který není třeba změnit. Právě

---

17 Jošija v převyprávění zdůrazňuje, že Else se nikdy v životě neusmála, přestože z původního anglického textu vyplývá, že se usmívala pouze málokdy.

proto byla Jošijina tvorba vystavena kritice ze strany soudobých japonských socialistických autorů a kritiků a i v pozdější době jí byla přiřazována nízká ideová hodnota. (Dollase 2011: 89)

Jak ale bylo zmíněno už v předmluvě románu *Micu no hana*, Jošija se nevěnovala pouze tvorbě pro dívky, ale rozšířila svůj okruh tvorby i na literaturu pro dospělé ženy. Román *Onna no jūdžó* je svým způsobem ztělesněním té části předmluvy, kde Jošija zmiňuje, že její romány pro dospělé budou psány pro ženy, které jako dívky četly její dívčí romány.

Hlavní postavy románu Jukiko, Ajano a Hacue svá školní léta prožily v atmosféře ne nepodobné té v povídkách sbírky *Hana monogatari* a ústřední tématem románu je zpodobnění pokračování jejich školního přátelství v prostředí světa dospělosti a manželství.

Kan Sačiko v pasáži knihy *Onna ga kokka wo uragiru toki* (Doby kdy ženy zradily stát) věnované Jošiji píše, že Jošija se touto knihou postavila nejen proti tehdejšímu japonskému rodinnému systému, kde by se žena měla plně oddat manželovi a rodině, ale i tehdy obecně přijímanému vědomí, že skutečné ženské přátelství je něco nemožného, co je jen rouškou pro skrytou závist a pomluvy, a že přátelství je výhradním vlastnictvím mužů<sup>18</sup> (Kan 2011: 194-196). V tom vidím hlavní podstatu Jošijina feminismu, který se nezaměřoval na revoluční nebo politickou aktivitu, ale na posilování vědomí sounáležitosti mezi ženami a vědomí o tom, že ženy mohou vzít svůj osud do vlastních rukou.

Válečné období Jošijiny tvorby navazuje na období třicátých let, hlavním rozdílem je pouze poplatnost tehdejší militaristické a nacionalistické ideologii. Větší změna nastává až v poválečné době. Jošija se sice v období okupace nadále věnovala psaní dívčích románů, ale možná kvůli tomu, že poválečný vkus čtenářek se obrátil směrem k dobrodružným a detektivním příběhům<sup>19</sup>, se Jošija začala věnovat umělecké (také čisté) literatuře *džunbungaku*. Román *Atakake no hitobito* (Lidé z rodu Ataka) z roku 1952 je nejen Jošijiným nejvíce překládaným dílem (6 jazyků), ale i tím, které se nejdéle udrželo v širokém povědomí veřejnosti také díky televiznímu zpracování z roku 2008. Těžištěm Jošijiny poválečné tvorby jsou ale životopisné eseje (*Džidenteki džorju bundan ši* (Autobiografické dějiny světa ženské literatury, 1961-1962), *Wataši no mita hito* (Lide, které jsem viděla, 1963) a další) a již dříve zmíněné historické romány. Právě historický román *Njonin Heike* z roku 1971 je jejím posledním dokončeným dílem. Nemoc a posléze smrt jí dovolily napsat z dalšího románu už jen několik řádek. (Jošitake 1982: 319)

---

18 Sharon Marcus v knize *Between Women* zmiňuje, že podobný přístup ve stejné době (tj. v prvních desetiletích 20. století) ve Spojených státech a Velké Británii vedl k dlouhodobému zpodobňování žen ve viktoriánské době jako omezených pouze na svou rodinu. Sharon Marcus také zmiňuje, že striktně feministické a lesbické interpretace ženských postav ve viktoriánské literatuře zplošťují jejich životy a jsou vztahováním terminologie 21. století na dobu, kterou tato terminologie nedokáže plně obsáhnout, což je podobné připomínkám, které má Deborah Shamoan k dosavadním interpretacím Jošijina díla.

19 Dobrodružné a detektivní příběhy existovaly v japonské dívčí literatuře už v předválečném období, ale nebyly v ní převládajícím proudem.

## 4.1 Život Saidžó Jaso

Otec Saidžó Jaso, Džúbei, byl druhým synem obchodnické rodiny z dnešní prefektury Kanagawa, který se do Tokia přistěhoval za prací jako vedoucí (*bantó*) v obchodě rodiny Saidžó. Po smrti dědice rodiny Saidžó byl Džúbei adoptován jako dědic a manžel nejstarší dcery Toki. Obchod, který se nově namísto smíšeného zboží zaměřil na výrobu mýdla, vedl po celý život úspěšně a tak mohl jeho syn Jaso, narozený 15. ledna 1892, vyrůstat bez finančních potíží. (Cucui 2005: 7-8)

Po dokončení základní školy Saidžó Jaso pokračoval ve studiu nejprve od roku 1904 na tehdejší *Waseda čúgaku* a od roku 1909 jako student angličtiny přímo na univerzitě Waseda. V této době se jako žák také poprvé seznámil s básníkem a znalcem francouzské literatury Jošie Takamacuem (také Jošie Kogan, 1880-1940), který se stal jeho dlouholetým mentorem, a který v něm poprvé probudil zájem věnovat se literatuře. (Cucui 2005: 11-12)

Jako důležitou událost, která měla vliv na Saidžóovu pozdější tvorbu pro dívky, zmiňuje Cucui ještě nešťastnou první lásku k sestřenici, která se brzy poté vdala za vojenského důstojníka. Saidžó si všiml, že svatbou jeho sestřenice přestala být dívkou a jeho pozdější vzpomínky na tuto událost vedly k tomu, že u žen viděl dospívání jako "smrt duše". (Cucui 2005: 13, 21-22)

Už za studií se začal věnovat poezii a v roce 1914 se stal členem spolku *Miraiša*, soustředěného kolem časopisu *Mirai* (Budoucnost) a básníka Miki Rofúa (1889-1964, vlastním jménem Miki Misao). Spojení s Mikim vyneslo Saidžóovi nepřátelství Kitahary Hakušúa, Mikiho rivala a dalšího z významných básníků předválečné doby. Právě vlivu Kitahary Hakušúa na japonskou kritiku přikládá Cucui pozdější úpadek Saidžóovy reputace jako básníka. (Cucui 2005: 46-50)

Rok 1914 byl pro Saidžóa významný i z jiných důvodů. Prvním byla zásadní změna jeho rodinné situace. Jasoův starší bratr Eidži se projevoval natolik nerozvážně, že ho Džúbei před smrtí vydědil a dědicem jmenoval Jaso. Protože byl ale Jaso v době otcovy smrti ještě nezletilý, připadla správa majetku jeho matce a Eidži ji přesvědčil, aby ji svěřila jemu. Eidži podnik rychle přivedl ke krachu a se zbytkem peněz dočasně společně s milenkou uprchl od rodiny. Saidžó byl tak znenadání uvržen do chudoby. (Cucui 2005: 51)

Další důležitou událostí toho roku byla Jošieho žádost, aby Saidžó přeložil několik básní. Kromě básně *Raven* od Edgara Allana Poa se jednalo ještě o básně *Sagesse* Paula Verlaina a *Le Voyage* Charlese Baudelaira. Saidžó, který francouzštinu nestudoval od doby svých středoškolských studií, se chtěl poradit o tomto problému s přítelem. Na cestě se ale seznámil se svou budoucí

manželkou Seiko, které okamžitě po návratu domů napsal dopis se žádostí o ruku. Svatba následovala 1.června 1916, ve stejném roce, kdy Saidžó dokončil univerzitní studium. Třetího května 1918 se narodila jeho nejstarší dcera Futabako, později básnířka a editorka sbírek Saidžóových básní. (Cucui 2005: 55-58)

V roce 1919 byl Saidžó díky nedávným úspěchům již natolik uznávaný, že mohl básník Noguči Udžóa představit vydavateli Saitó Sadžiróovi a pomoci mu tak k tomu, aby začal vydávat dětské básně v časopise *Kin no fune* (Zlatá loďka). Noguči se tak spolu se Saidžóem a Kitaharou Hakušiem mohl stát jedním ze tří nejdůležitějších tvůrců dětských básní období Taišó. (Cucui 2005: 90-91)

Následujícího roku se konečně vyrovnala Saidžóova finanční situace, když byl jmenován lektorem angličtiny na univerzitě Waseda, i když už roku 1921 byl přesunut na výuku francouzštiny. (Cucui 2005: 110)

V dubnu roku 1924 vyrazil Saidžó, stále hluboce zasažený smrtí druhé dcery Keiko v říjnu 1923, do Paříže, aby na Sorbonně studoval francouzskou literaturu. Dojmy z Paříže, stále ještě poznamenané první světovou válkou a z olympiády, která byla toho roku v Paříži pořádána měly na Saidžóa dvojí vliv. Na jedné straně se prohloubil jeho pacifismus, na druhou stranu se stal zapáleným vyznavačem japonského národa. (Cucui 2005: 148-152)

Po návratu do Japonska Saidžó nadále pokračoval v akademické kariéře na univerzitě Waseda. Jošie Takamacu chtěl využít Saidžóovy popularity ku prospěchu univerzity a právě na jeho doporučení Saidžó nadále pokračoval v obou rozdílných kariérách akademika a stále oblíbenějšího textaře populárních písní. Když byl roku 1931 Saidžó jmenován profesorem francouzské literatury na univerzitě Waseda, prohlásil, že žije dvojí život Jekylla a Hyda. (Cucui 2005: 154-157, 207)

V roce 1936 působil Saidžó na berlínské olympiádě jako novinář pro noviny *Tókjó mainiči šinbun* a *Jomiuri šinbun* a částečně i proto byl po vypuknutí války s Čínou povolán, aby sloužil jako novinář v jižní Číně. (Cucui 2005: 259, 263)

Roku 1940 zemřel Saidžóův mentor Jošie Takamacu, což vedlo k tomu, že Saidžó krátce před koncem války odešel z univerzity Waseda, kde získali převahu Jošieho odpůrci. Brzy po skončení války se objevily zvěsti, že Saidžó bude souzen jako válečný zločinec, ze kterých ale nic nevzešlo. (Cucui 2005: 376-377, 383-384)

Když Saidžó roku 1958 získal na Národním festivalu umění hlavní cenu v kategorii nahrávek, jeho dcera Futabako mu navrhla, aby se vrátil zpět k psaní čisté, tj. umělecké poezie, On ale odmítl. *"Všichni lidé chtějí písně, které by je pohladily na duši nebo povzbudily. ... Já chci psát dobré písně, které budou lidé rádi zpívat. ... Na světě je spousta lidí pyšných na svou chytrost, co si jen tak pro sebe smolí volné verše. Já myslím, že mnohem větší cenu mají písně, které potěší a povzbudí lidi po*

*celé zemi.*" (Cucui 2005: 468)

Saidžóův život se ale v tu dobu už pomalu blížil ke konci. Roku 1961 byla jeho celoživotní práce oceněna udělením ceny NHK *Hósó bunka šó*. Od té doby tvořil postupně méně a méně, také kvůli zdravotním obtížím. Pracovat ale nepřestal až téměř do konce života. Poslední činností, kterou se zabýval byl překlad francouzské poezie 16. až 19. století. Dne 12. srpna 1970 Saidžó Jaso zemřel na srdeční selhání. (Cucui 2005: 479-481, 497)

## 4.2 Dílo Saidžó Jaso

Počátky Saidžóovy tvorby sahají k jeho studiu na univerzitě Waseda, kde v roce 1912 publikoval v časopise *Waseda bungaku* báseň *Sekikai* (Kamenné schody), která nesla známky vlivu symbolismu, především díla Maurice Maeterlincka. (Cucui 2005: 45)

Rozhodující moment ale nastal až v roce 1918, kdy Saidžó navštívil Suzuki Miekiči a pořádal ho, aby přispěl do jeho nově založeného časopisu *Akai tori* (Červený ptáček), který se měl zaměřit na umělecky hodnotnou tvorbu pro děti. *"Dětské písně jsou v poslední době většinou skládané pro peníze a jsou to samé haibuny a bezvýznamnosti, že si nad tím člověk musí zoufat. Chci abychom skládali a psali písně, co jsou bohatší a umělečtější. Jinými slovy, písně, které by krásné dětské sny a čisté city neničily, ale umožnily jim rozvíjet se. Mám v úmyslu ve svém časopise takovým písním říkat dětské písně a ne dětské říkanky."*<sup>20</sup> (Cucui 2005: 58-59)

*Kanarija* (Kanárek), druhá báseň kterou Saidžó vydal v *Akai tori*, byla okamžitě obrovským úspěchem. Zhudebněná podoba skladatele Narity Tamezóa byla považována za *"první uměleckou dětskou píseň v naší zemi"* a její anglický překlad byl čtenáři považován za dílo slavného dětského básníka Waltera de la Mare<sup>21</sup>. (Cucui 2005: 62, 67-68)

Tento úspěch Saidžóovi umožnil, aby v roce 1919 vydal básnickou sbírku *Sakin* (Zlatý prach), která obsahovala 40 básní, 9 dětských básní a 3 básně v próze. Básně opět nesly známky Maeterlinckova vlivu, ale přidal se k němu i vliv irského básníka W. B. Yeatse, jehož tvorbu Saidžó studoval. Sbíрка byla pro Saidžóa jak komerční, tak kritický úspěch. Akutagawa Rjúnosuke ji označil za jednu z nejvýraznějších sbírek toho roku. (Cucui 2005: 76, 80-84)

V roce 1920 Saidžó rozšířil svojí působnost i na pole překladů zahraniční poezie vydáním sbírky *Širokeudžaku* (Bílý páv). Tato neobyčejně rozsáhlá sbírka obsahovala překlady mnoha zahraničních básníků, včetně nezvykle velkého počtu žen, z nichž mnozí byli do japonštiny z

---

<sup>20</sup> Miekiči postavil do protikladu slova *dójó* (童謡, dnes dětské písně) a *dówa* (童話, dnes pohádky).

<sup>21</sup> Walter de la Mare byl jedním z přátel anglické hostitelky Ottoline Morrell, mezi jejíž přátele patřila i výše zmíněná Katherine Mansfield.

původního jazyka přeložení poprvé:

Irsko: W. B. Yeats, John Millington Synge, A. E. (pseudonym básníka George Williama Russella), Dora Sigerson, William Allingham

Anglie: John Masefield, Harold Monro, Oscar Wilde, Christina Rosetti

USA: E. A. Poe, Amy Lowell, Sara Teasdale

Francie: Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Anna de Noailles

a mnoho dalších. (Cucui 2005: 93-94)

Ve stejném roce, tedy 1919, vydal Saidžó také lyrickou sbírku *Šizukanaru maju* (Ztichlé obočí), která byla komerčně ještě úspěšnější než sbírka *Sakin*. Saidžó sám se o ní vyjádřil, že ji psal pro mladé lidi a dívky, což se také odrazilo v kritickém ohlase, který sbírku označil za sentimentální a určenou vkusu dívek a šolaček. V období, kdy se prudce zvyšoval počet dívek, kterým se dostalo vyššího vzdělání, byly takovéto sbírky ale velmi žádané a Saidžó v následujících letech vydal ještě několik dalších lyrických sbírek: *Róningjó* (Vosková panenka, 1922), *Umibe no haka* (Hrob na pobřeží, 1922), *Aišó* (Žalozpěvy, 1923), *Akaki kariginu* (Červený lovecký šat, 1924), *Pari šókjokušú* (Malé pařížské melodie, 1926) a *Kanodžo* (Ona, 1926). (Cucui 2005: 100, 107-108)

V roce 1922 sice Saidžó vydal svou druhou sbírku poezie *Miširanu koibito* (Neznámá milenka), ale sám přiznával, že je horší než sbírka *Sakin*. Mnohem důležitější bylo, že nepřátelství Kitahary Hakušúa konečně vyústilo v Saidžóův konec v časopise *Akai tori* a ve spor o povaze dětských písní, který spolu Kitahara a Saidžó svedli v novinové diskuzi. (Cucui 2005: 112-114)

Tento spor vedl Saidžóa k tomu, že v roce 1924 vydal práci *Gendai dōjókó hanaši* (Povídání o tvorbě současných dětských písní), kde rozdělil dětské písně do tří druhů. Prvním byly písně napsané pro pobavení nebo poučení dětí, kterým Saidžó připisuje malou uměleckou hodnotu. Druhým druhem jsou písně napsané za účelem přivolání a oživení vzpomínek autora na jeho vlastní dětství, které jsou sice umělecky hodnotnější, ale zájem dětí nevzbuzují. Posledním druhem byly písně psané jako symbolistické básně, kde autor popisuje pocity, které v něm probudil prostý každodenní život dětí. Cíty se stanou symbolem každodenního dětského života a spojí básníka s dětmi. Podle Saidžóa spadaly Kitaharovy dětské písně do první kategorie. (Cucui 2005: 115-116)

První kroky ke kariéře textaře populárních písní, tedy té kariéře, která ho nejvíce proslavila, učinil Saidžó roku 1927, kdy byl společností Nikkacu požádán o napsání ústřední písně neúspěšného filmu *Cubaki hime* (Princezna kamélie). Skutečným hitem se však stala až píseň *Tókjó kóšinkjoku* (Tokijský pochod) ke stejnojmennému filmu z roku 1929. V době, kdy bylo v Japonsku odhadem 200 000 gramofonů, se prý prodalo 250 000 desek s touto písní. Píseň se také téměř okamžitě stala předmětem sporů, když byla v červnu 1927 stažena z rozhlasu z důvodu ohrožení mravnosti a v listopadu téhož roku podal ředitel Tokijské hudební školy stížnost proti této písni na



ministerstva školství a vnitra. (Cucui 2005: 171, 175-176)

Ve třicátých letech se objevují problémy filmového a hudebního průmyslu s cenzurou, které začínají být od roku 1935 velmi vážné. Texty písní, včetně těch, které byly vydány už dříve, musely být upravovány, aby vyhovovaly státní ideologii. Hudební průmysl se ale cenzuře přizpůsobil obvykle tím způsobem, že na jedné straně nově vydané desky byla zaznamenána píseň nacionalistického a militaristického rázu, zatímco na druhé straně byla píseň populární, která byla hlavním lákadlem ke koupi. Saidžó se z této techniky poučil a sám ji za války aplikoval na svou tvorbu. (Cucui 2005: 254-256)

Po vypuknutí války s Čínou začíná Saidžóovo období válečné tvorby. První skutečně válečnou sbírkou byla v roce 1938 *Senbi ni utau* (Zpívám v ohni války), rozmanitá sbírka, která obsahovala i básně určené dívkám a psané pro časopis *Šódžo kurabu*. Saidžóva tvorba byla v tuto dobu kvůli cenzuře a zákazům méně objemná. Jeho poslední práci před začátkem války v Tichomoří byly písně na motivy děl Nacume Sósekiho *Wagahai wa neko de aru* (Jsem kocour) a *Kusamakura* (Polštář z trávy). (Cucui 2005: 270-271, 343)

Pro Saidžóvu válečnou tvorbu je charakteristická metoda, kterou používal k tomu, aby jeho práce prošla cenzurou. Jeho písně a básně z této doby jsou obvykle rozdělené do dvou částí: první vyjadřuje Saidžóovy pocity, druhá militaristickou ideologii. Tyto dvě části jsou odděleny spojením *mukaši no jume jo* (To je sen o minulosti), vztahujícím se k první části. Zdánlivá negace první části upokojila cenzuru, která tak mohla povolit vydání. (Cucui 2005: 364)

Asi nejkontroverznějším Saidžóovým válečným dílem je píseň *Hitó kessen no uta* (Píseň rozhodující bitvy u Filipín), která vyhrožuje, že američtí velitelé Nimitz a MacArthur budou svrženi do pekel. Právě tato píseň byla důvodem zvěsti o tom, že Saidžó bude americkou okupační správou popraven. Protože však byla píseň před vydáním armádními důstojníky přepsána, aby vyhovovala válečné ideologii, z celého incidentu vyšel Saidžó nejen živ, ale i s netknutou pověstí. (Cucui 2005: 372-375)

Aby pokryl náklady na návrat do Tokia odkud se za války vystěhoval, začal Saidžó na žádost manželky od roku 1947 psát velké množství dívčích románů. Saidžó psal dívčí romány i před válkou, od roku 1924, kdy pro časopis *Šódžo kurabu* napsal román *Hakanaki čikai* (Prázdná přísaha). Pro tento časopis napsal i detektivní román *Mansu no himicu* (Záhada měsíce), historické romány *Kódžo širagiku* (Dobrá dcera Širagiku) a *Šizuka Gozen*, sérii *Hana monogatari* inspirovanou původní sbírkou Jošiji Nobuko. V roce 1938 napsal *Koto no otome* (Dívka z Nary), jednu z nejlepších ukázek žánru seberealizace v předválečné japonské dívčí literatuře. Jak již bylo zmíněno, poválečná dívčí literatura se soustředila hlavně na detektivní a dobrodružné příběhy. Saidžó byl dlouhá léta náruživým čtenářem detektivek a příběhů o nadpřirozenu: Akutagawa

Rjúnosuke ho seznámil s příběhy E.A. Poe a Ambrose Bierce. Saidžó byl pravděpodobně také jedním z prvních čtenářů děl Algernona Blackwooda v Japonsku. Proto mu nedělalo problémy přizpůsobit se vkusu čtenářek a v krátké době napsat velké množství dívčích románů jako například *Júrei no tó* (Věž duchů), *Aoi koromo no kaidžin* (Tajemný muž v modrém), *Makjó no nišódžo* (Dvě dívky ze světa oblud), *Hitokui bara* a *Nazo no benibarašó* (Záhadná zahrada rudých růží). (Cucui 2005: 406-407)

Saidžó po válce nadále pokračoval v básnické a textařské práci, i když jako autor podezřelý z militaristických sklonů měl i nadále problémy s cenzurou. V jeho poválečné sbírce *Ičiaku no hari* (Hrst křemínků, 1947), která obsahovala Saidžóvy básně od roku 1928 byly sice vojenské písně a básně ponechány, ale pouze ve zcenzurované podobě. (Cucui 2005: 400, 408)

Hlavními úspěchy Saidžóovy textařské práce v poválečném období byly písně *Aoi sanmyaku* (Modré pohoří, 1949) a *Óšó* (Král, 1961). První z nich obsadila v roce 1980 první místo v anketě televize TBS "Tisíc nejlepších písní, které Japonci milují" a v roce 1989 první místo v anketě televize NHK "Písně našeho srdce z období Šowa: 200 nejlepších. Píseň *Óšó* jako první v Japonsku překonala hranici tří milionů prodaných desek. (Cucui 2005: 422, 475-476)

Saidžóovo poslední dokončené dílo se však vrací k počátkům jeho kariéry. V roce 1968 vydal své životní dílo, obsáhlou studii *Aruchuuru Ranboo kenkjú* (Studie Arthura Rimbauda), na níž pracoval už od poloviny dvacátých let, kterou ale po válce přepracoval kvůli novým poznatkům úplně přepracoval. Tomuto dílu se ale nedostalo velkého uznání či zájmu, protože Saidžó byl již pevně zařazen jako textař populárních písní, který nemá mnoho, čím by mohl přispět k vážné vědecké činnosti. (Cucui 2005: 481, 491)

Cucui Kijotada hodnotí Saidžó Jaso jako tvůrce, který stál uprostřed konfliktu mezi *džunbungaku* (čistou/uměleckou literaturou) a *taišúbungaku* (populární/lidovou literaturou) a jako hlavního představitele toho, co nazývá populárním romantismem. V období Taišó (1912-1926) už vliv romantismu v japonských literárních kruzích odezněl, zachytil ale zájem veřejnosti, která hledala únik od narůstající urbanizace, industrializace a spotřební společnosti. Saidžó Jaso byl básník, který dokázal vycítit tento zájem a tvořit tak, aby vyjádřil jak náladu a zájmy veřejnosti, tak své vlastní pocity. (Cucui 2005: 510-517)

## 5.1 Japonská dívčí literatura

Hlavním impulsem pro vyčlenění dívčí literatury jako samostatného žánru<sup>22</sup> byl zákon o vyšších dívčích školách (Kótódžogakkórei) z roku 1899, který nařídil zřízení jedné takové školy v každé prefektuře, což vedlo k nárůstu ženské gramotnosti a vytvořilo vrstvu čtenářek, studentek dívčích středních škol, které měly dostatek volného času, aby se mohly četbě věnovat (Shamoon 2012: 30). V tuto dobu vznikl význam slova *šódžo*, dívka, jako významově specifický protějšek slova *šónen*, chlapec. (Dollase 2003: 727)

Krátce po začátku 20. století také začaly vznikat časopise určené těmto novým čtenářkám: *Džogaku sekai*<sup>23</sup> (Svět studentek, 1901-1925), *Šódžokai* (Místo pro dívky, 1902-1912), *Šódžo sekai* (Dívčí svět, 1906-1931), *Šódžo gahó* (Dívčí obrázky, 1912-1942), *Šódžo no tomo* (Dívčina kamarádka, 1908-1955) a *Šódžo kurabu* (Dívčí klub, 1923-1962). V první fázi vývoje dívčí literatury, která trvala zhruba až do poloviny dvacátých let, byly nejdůležitějšími časopisy *Šódžo sekai* a *Šódžo gahó*. V druhé fázi, která v předválečné podobě trvala přibližně do poloviny roku 1940, byly nejdůležitějšími časopisy *Šódžo no tomo* a *Šódžo kurabu*.

V úplných počátcích je možné čtenářky japonské dívčí literatury popsat jako uzavřenou komunitu čtenářek<sup>24</sup>, které z větší části pocházely nejméně z vyšší střední třídy. S postupem času se tato čtenářská komunita rozšiřovala jak počtem, tak pestrostí společenského zázemí členek. Představa zasněné studentky dívčí střední školy, pokud možno misijní, přetrvávala ovšem jako dívčí ideál po celé předválečné období, i když byl tento ideál vystaven kritice jak z vnějšku tak z vnitřku předválečné dívčí kultury.

Unikátní rysem japonské dívčí literatury je, že podstatnou část její podoby tvořily samy čtenářky. V první polovině 20. století bylo normou, že podobu dívčí literatury z velké části ovlivňovali muži: spisovatelé, šéfredaktoři časopisů, vydavatelé, experti z oblasti vzdělávání. Japonské dívčí časopisy, ač stále řízené muži, ponechávaly svým čtenářkám široký prostor pro publikování dopisů a zasílání amatérských příspěvků. Vědomí, že čas, který mohou jako dívky a členky dívčího společenství strávit, je omezený vedlo k tomu, že se čtenářky plně oddávaly svým zdobným pseudonymům a zdobnému, sentimentálnímu jazyku (*bibun*). (Dollase 2011: 81)

K postupné změně charakteru dívčí literatury došlo na základě čtyř skutečností. První z nich

22 V této práci je použita obvyklá definice dívčí literatury jako literatury určené dívčím čtenářkám.

23 Je zajímavé, že první časopis pro dívky nemá v názvu slovo *šódžo*, ale odkaz na studium, jako na novou součást ženské identity.

24 V anglických textech je často používán termín "imagined communities" (představovaná společenství), který zavedl Benedict Anderson roku 1983 ve stejnojmenné knize původně za účelem popisu nacionalismu a národa. Představované společenství je takové společenství, kde není možný běžný osobní kontakt mezi všemi jeho členy, ale všichni její členové se vnímají jako členové daného společenství.

byl prostý nárůst počtu čtenářek, které sice přijaly dosavadní normy dívčí literatury a kultury, ale ta tímto přílivem ztratila nádech intimity a exkluzivity. V roce 1900 studovalo na dívčích středních školách 12 000 studentek (Mackie 2003: 25-26), do roku 1913 počet vzrostl na 68 637, do roku 1924 na 246 938 a i nadále stoupal (Cucui 2005: 108).

Druhým podnětem ke změně byla sbírka *Hana monogatari* spisovatelky Jošiji Nobuko, vydávaná v letech 1916-1924. Tato sbírka bylo jak dovršením vzniku sentimentální tradice dívčího románu, tak novým impulsem pro další vývoj. Jošija touto sbírkou do dosavadní podoby japonského dívčího románu přidala exotický nádech západní kultury a křesťanství<sup>25</sup>, které se staly novou součástí japonské dívčí kultury. (Dollase 2011: 83) Tyto nové prvky umožnily, aby se podoba žánru mohla změnit.

Třetím podnětem ke změnám bylo založení divadelní revue Takarazuka<sup>26</sup> v roce 1913 a brzy poté počínající vzestup filmového průmyslu, což způsobilo že se obzory dívčí kultury rozšířily nejen na literaturu, ale i na filmové a divadelní hvězdy<sup>27</sup>.

Posledním podnětem se stal rozkol ve společenství čtenářek. Ke konci desátých let 20.století se Jošija Nobuko a Kitagawa Čijo (1894-1965) vyhranily jako významné a oblíbené autorky, které měly na dívčí literaturu a dívčí kulturu zcela odlišné názory.

Kitagawa Čijo sice byla původně také jednou z amatérských přispěvatelek do dívčích časopisů, ale s postupem času začala cítit rozčarování nad tím, co vnímala jako povrchnost a středostavovský nádech dívčí kultury. V předmluvě k románu *Kinu no zóri* (Hedvábné sandály, 1931) Kitagawa své rozčarování popisuje takto: "*Když jsem byla dívka jako vy, milovala jsem dívčí romány. Ale v každém příběhu byla hrdinka slabá a sentimentální a jenom ronila slzy. Stereotypy mi v dívčích románech vždy vadily. Myslela jsem si "takové skutečné dívky nejsou" ... "takové by dívky být neměly" ... Tak jsem začala psát knihy pro dívky.*" (Dollase 2011: 83)

Zatímco Jošija měla v *Hana monogatari* za cíl svým čtenářkám umožnit útěk od reality života, Kitagawa chtěla, aby její čtenářky otevřely oči a realitu světa si uvědomily. Pro Jošiju byla chudoba důvodem k lítosti nad smutným osudem. Pro Kitagawu, od roku 1921 členku socialistické ženské organizace *Sekirankai*, byla chudoba podnětem k akci. (Dollase 2011: 83-84)

Právě tato větší společenská uvědomělost a důraz na realismus vynesly Kitagawě větší uznání u kritiky než se kdy dostalo Jošijiným dívčím románům. Sentimentalitu Jošijiných románů

---

25 Křesťanství se ve světě japonské dívčí literatury stalo normou do takové míry, že výraznou přítomností jiného náboženství, například buddhismu v románu *Ano miči kono miči*, je třeba brát spíše jako výjimku.

26 V angličtině je na toto téma k dispozici kniha Jennifer Robertson, *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan* z roku 1998. Deborah Shamoony se také Takarazukou zabývá, ale pouze v širším kontextu japonské dívčí kultury jako celku.

27 Jošija Nobuko na tento posun zareagovala už v díle *Kaeranu hi* (Dny, které se už nevrátí) z roku 1927, kdy byl vydán i román *Micu no hana*.

kritizovali např. básnířka Josano Akiko a spisovatel Cuboi Sake. V roce 1981 se kritik Hamano Takuja vyjádřil, že dívčí literatura by měla být obrozena duchem a nadšením Kitagawy Čijo. (Dollase 2011: 88-89) Přestože se Jošija pokoušela zbavit se pověsti spisovatelky sentimentálních románů (Frederick 2005: 75-76), nikdy se jí to úplně nepodařilo.

Po tomto částečném přerodu dívčího románu se do popředí dostávají časopisy *Šódžo no tomo* a *Šódžo kurabu*, z nichž druhý měl sice více odběratelek<sup>28</sup>, první pak větší kulturní dopad. Oba časopisy se lišily svou povahou: *Šódžo kurabu* byl více konzervativní a svázaný se školní výukou<sup>29</sup>. Naopak *Šódžo no tomo*, obzvláště poté co se jeho šéfredaktorem stal roku 1931 Učijama Motoi, dával mnohem větší prostor sebevyjádření čtenářek a snaze o tvorbu čtenářského společenství v návaznosti na předchozí tradici. Učijama Motoi byl inspirován časopisem *Akai tori* a snažil se, aby *Šódžo no tomo* poskytoval čtenářkám literární díla s větší uměleckou hodnotou. Kvůli tomu přizval k psaní do časopisu autory jako Kawabata Jasunari, Kikuči Kan, Nakahara Čúja nebo Sató Haruo. (Shamoon 2012: 48-49) Větší návaznost časopisu *Šódžo no tomo* na předchozí tradice ale paradoxně vedla k tomu, že mnoha díla vydávaná v tomto časopise působí "konzervativněji" než ta, vydávaná v *Šódžo kurabu*, časopise méně svázaném s předchozí tradicí a tedy s větším prostorem pro žánrové variace v dívčí literatuře.

Konec meziválečného období japonské dívčí literatury začíná v roce 1938 kdy bylo vydáno nařízení *Džidó jomimono džunka hjótei* (Standard pro očistu dětské četby), které vystavilo dívčí časopisy státní kontrole a cenzuře. Definitivní konec nastává s červencovým číslem časopisu *Šódžo no tomo*, kde již výtvarník Nakahara Džun'iči nevytvořil ilustraci na obálce. Učijama Motoi proti odstranění Nakahary protestoval, ale nakonec byl nucen je přijmout a v časopise obhajovat: "*Ilustrace pana Nakahary byly krásné a jeho technika je skvělá, ale krása představuje slabost. ... Nyní, ale národ směřuje k jedinému cíli ... svaté válce. Abychom našeho cíle dosáhli, lidé musí být zdraví.... Nastal čas, kdy musí Japonci vytrvat.*" Od tohoto čísla se časopis plní válečnou propagandou a jakýkoliv projev sentimentalismu nebo západního vlivu je potlačován. (Dollase 2008: 326-329)

Po válce se sice dívčí literatura zbavila státní kontroly, ale již nikdy znovu nezískala výsadní postavení v rámci dívčí kultury, ve kterém ji v padesátých a šedesátých letech postupně nahradil film a komiks. (Shamoon 2012: 81-83) Nakahara Džun'iči se ale opět mohl věnovat tvorbě ilustrací pro dívčí časopisy a jeho styl ovlivnil výtvarnou podobu poválečného dívčího komiksu.

---

28 To však není zcela určující pro počet čtenářek. V roce 1938 si 42 procent dívek časopisy vzájemně půjčovalo. (Shamoon 2012: 48)

29 Jedním z důvodů spřízněnosti *Šódžo kurabu* a školského systému je věk čtenářek časopisu. Vezmeme-li se v potaz skutečnost, že hrdinové dětské literatury jsou obvykle zhruba stejně staří nebo starší než její čtenáři (viz. např. série *Harry Potter*, která byla původně přitažlivá i proto, že hlavní hrdina "stárnul" spolu se čtenáři.), pak byl časopis *Šódžo kurabu* cílen zhruba na věkovou kategorii 10-15 let a *Šódžo no tomo* na kategorii 14-19 let.

## 5.2 Předmluvy v japonské dívčí literatuře

Oproti dívčí literatuře ve Velké Británii nebo Spojených státech mají v japonské dívčí literatuře předmluvy a věnování<sup>30</sup> jedinečnou pozici. V této práci už byly zmíněny předmluvy Jošiji Nobuko k románu *Micu no hana*, kde popisuje nový směr, kterým se má její tvorba ubírat a předmluva Kitagawy Čijo k románu *Kinu no zóri*, kde vysvětluje nespokojenost s podobou dřívějších dívčích románů, která ji vedla k tomu, aby sama dívčí romány psala. Takovéto předmluvy, které dílo přibližují z jiného než čtenářského úhlu, nejsou v japonské dívčí literatuře osamocené. Některé knihy, které byly vydány několikrát, mají i více předmluv než jednu. Nová předmluva k románu *Micu no hana* z roku 1946 vysvětluje, proč Jošija Nobuko tento román vybrala pro nové, poválečné vydání. Román *Otome no minato* sice v původním vydání předmluvu neměl, ale nové vydání z roku 2011 tento nedostatek napravilo a přidalo předmluvu ve které spisovatelka Setouči Džakučo mluví o tom, jaký na ní měl v mládí vliv časopis *Šódžo no tomo*, ve kterém byl román *Otome no minato* původně vydáván.

Předmluvy jsou tedy součástí japonské dívčí literatury, která umožňuje hlubší vhled do mysli autorů a kontextu, ve kterém díla vznikala. To je sice obvyklou úlohou předmluvy, ale skutečnost, že předmluva je v japonské dívčí literatuře obvyklým jevem, umožňuje sestavit daleko bohatší obraz celého žánru. Abych ukázal tyto možnosti a zároveň více přiblížil dvě hlavní období japonské předválečné dívčí literatury zmíněná v předchozí části, přeložím zde dvě předmluvy, napsané s časovým odstupem 28 let. Z nich je patrné, jak se charakter japonské dívčí literatury změnil a jaké vlastnosti si naopak japonská dívčí literatura zachovala.

První předmluva je z románu *Wakareši tomo* (Odloučení přátel), který v roce 1913 vyšel pod zjevným pseudonymem *Kusa no hito* (Člověk travin). Tuto předmluvu autorka napsala ještě jako členka společenství čtenářek, bez jakéhokoliv autoského odstupu.

*"Vesele zpívat jako skřivan, vesele tančit jako motýl - to je vše, co má dívka na práci. Bavit se. radovat se, smát se - to je dívčín celý život. V tom spočívá krása dívek.*

*Vskutku, krásný je sníh, krásný je měsíc, krásné jsou květiny a mezi lidmi je krásná dívka!*

*Ale ani dívky nejsou bez slz. Dívky polapené krutým osudem nemohou skrýt bolestivý smutek ve svém drobném srdci a namísto toho smáčí své rukávy slzami. I dívky nakonec patří do tohoto prchavého světa.*

*Ach, není nic, co by hnulo lidským srdcem tolik jako slzy na krásné tváři.*

*I samu spisovatelku dívčí slzy dojaly. Dojaly jí natolik, že sama ronila slzy soucitu nad*

---

<sup>30</sup> Unikátním rysem věnování v japonské dívčí literatuře je to, že díla nejsou věnována jednotlivým osobám nebo malé skupině, ale čtenářkám obecně.

smutnou dívkou. Tato kniha pro dívky pochází z toho dojetí.

*Dívky, neskryjete na krátký čas své úsměvy a nezapláčete spolu s autorkou pro nešťastnou dívku?"* (Kusa no hito 1913: 1-2)

Rozdíl mezi touto předmluvou a předmluvou Saidžó Jasoa k románu *Tenši no cubasa* je výrazný. Román *Tenši no cubasa* byl sice časopisecky vydáván v letech 1938-1939, ale jeho knižní podoba se opozdila a vyšla až v polovině roku 1941, tedy pro roce od konce období označovaného jako konec předválečné dívčí literatury v Japonsku.

*"Chtěl jsem v tomto příběhu psát o dívce čisté a krásné jako bílá růže, kterou už jako poupě šlehala nelitostná bouře. Krutému osudu se ale nevzdá, statečně se ubrání, přežije díky své ochotě pracovat a nakonec se rozvine v květ, který svou krásou a vůní všechny překvapí. O takové dívce jsem chtěl psát.*

*Od doby, kdy jsem tento příběh před několika lety psal se svět zcela změnil. Sice cítím, že v dnešním světě by pěvecká kariéra Kašiwy Majumi nebyla zcela vhodná, ale protože jsem toužil dát dívkám celého světa krásný a čistý sen, nic jsem nezměnil.*

*I když je hrdinka příběhu ještě slaboučkým ptáčetem, její úcta k neznámé matce, vděčnost učitelům, dojemné odhodlání bojovat s nepřízní osudu a laskavá dobrota vůči slabším jsou všechno ctnosti, o kterých věřím, že jsou v každé době, zvláště v dnešní těžké době, potravou pro duše vás čtenáře." (Saidžó 1941: 1-3)*

Kromě zřetelně viditelného odstupu, který si Saidžó udržuje od čtenářek, je v této předmluvě vidět i taktika, kterou Saidžó používal, aby jeho díla prošla cenzurou bez úhony<sup>31</sup>: Román pochází z jiné, dřívější doby, kdy ještě bylo možné, aby dívky snily. I přesto není třeba ho měnit. Hrdinka má správné konfuciánské ctnosti, především úctu k rodičům a učitelům, proto může být vzorem pro dívky ve vojenském státě.

Obě tyto předmluvy nesou známky doby svého vzniku, a proto mohou posloužit jako jeden z nástrojů lepšího porozumění době a tím i literárním dílům, která v této době vznikla.

## ROZBOR JEDNOTLIVÝCH DĚL

### 6.1 Jošija Nobuko: Ano miči kono miči

Román *Ano miči kono miči* (Tamta cesta, tato cesta) je Jošijiným zpracováním zápletky záměny dětí krátce po narození. Manželka tokijského boháče pana Daimaru zemře v jeho letním

---

31 Pozdější vydání knihy *Tenši no cubasa* cenzuře podlehl. (viz. část 6.4)

domě na břehu moře krátce po narození dcery. Ta je dočasně dána do péče Ošizu, ženě z blízké vesnice, které se ve stejný den také narodila dcera. K záměně novorozeňat dojde proto, že manžel Ošizu, Rjúsaku, chce zatajit, že v opilosti polil Daimaruově dceři nohu horkou vodou.

Obě dívky vyrůstají odděleně. V Tokiu si pan Daimaru najde novou manželku, paní Noriko, o které je malá Čizuko přesvědčena, že je její skutečnou matkou. Čizuko se brzy naučí veškeré výchovné snahy paní Noriko obcházet přes otcovskou autoritu, protože pan Daimaru je pevně přesvědčený, že musí dceři ztrátu matky vynahradit. Posledním členem rodiny je Čizučin mladší bratr Nobuo, slabý, stále nemocný chlapec, kterým Čizuko pro jeho nemůžnou slabost pohrdá, přestože mužnější bratr by jí nejspíš za její chování zbil (Jošija 2005 (1934): 55) Ve vesnici u moře se Ošizu musí poté, co se Rjúsaku konečně upije k smrti, postarat nejen o dceru Šinobu, ale i o jejího mladšího bratra Kjókičiho. Na rozdíl od Čizuko je Šinobu pilná, krásná a chytrá a Kjókičiho má opravdu ráda.

Cesty obou dívek se znovu protnou poté, co se Nobuo rozestune pláčem a rozčilením poté, co mu Čizuko nepůjčí ke hraní své panenky a lékař doporučí, aby strávil léto u moře. Do letního domu, kde posledních dvanáct let nikdo nebydlel, tak dorazí Noriko, Čizuko a Nobuo. Kjókiči a Nobuo se rychle spřátelí a díky tomu paní Noriko pozve na návštěvu do letního domu i Šinobu, aby měla Čizuko přes léto společnost.

Následující zimu se Ošizu roznemůže z přepracování a v domněnku že brzy zemře, se mnichovi z blízkého buddhistického chrámu přizná, že nedokázala manželovi zabránit v výměně Šinobu za Čizuko. Mnich se rozhodne odjet do Tokia, aby tam všechno pověděl. Paní Noriko mu okamžitě uvěří, protože Šinobu je příliš krásná na dívku z venkova. Pan Daimaru si ale myslí, že si Ošizu všechno vymyslela, aby se jí někdo postaral o dceru. Paní Noriko ale dokáže prosadit, aby Šinobu přijela do Tokia a stala se společnicí pro Čizuko, což Šinobu udělá, ačkoliv je jí za těžko opustit matku a bratra.

Jakmile Šinobu přijede do Tokia, pan Daimaru podle staré fotografie své první manželky pozná, že je skutečně jeho dcera. Nedlouho poté ho napadne, že by Čizuko, jejíž sobeckost a rozmazlenost si konečně připustil, měla být poslána k Ošizu, protože už nemá právo být v jeho domě. Paní Noriko je tímto nápadem pochopitelně rozhořčena a přesvědčí ho, ať prozatím nic neříká. Šinobu se stýská po domově, ale stydí se o povolení odjet na víkend domů požádat pana Daimaru před Čizuko. Proto ho navštíví večer v jeho pracovně. Čizuko ze strachu, že si Šinobu šla stěžovat na její chování, poslouchá za dveřmi. Pan Daimaru Šinobu nedá svolení odjet, odhalí ji pravdu a řekne jí, ať na Ošizu a Kjókičiho zapomene. Jak Šinobu tak Čizuko jsou zděšené z toho co slyší.

Čizuko té samé noci uteče z domu a odjede za Ošizu. Dorazí právě včas, aby ji zastihla na



smrtné posteli. Brzy poté dorazí i Šinobu, pan Daimaru a paní Noriko. Poté, co Ošizu zemře, se pan Daimaru rozhodne, že vezme do svého domu i Kjókičiho a po zakončení vedlejší zápletky se dočasně rozdělené cesty Šinobu a Čizuko spojují v jednu.

Hrdinou vedlejší zápletky románu je chlapec Šintaró, o rok starší než Šinobu, jehož otec je posedlý myšlenkou objevit horký pramen, a prospět tím celé vesnici. Vydá na to všechny své peníze a zemře, aniž by se mu podařilo pramen nalézt. Před smrtí ale Šintaróa zapřísahá, aby jeho práci dokončil. Šintaróovi se to nakonec podaří a román končí tím, že Čizuko, Šinobu a Šintaróa navštíví hroby svých rodičů a sdělí jim, že nyní je s jejich životy vše v pořádku.

Přestože je tento román součástí žánru dívčí literatury a tudíž by jeho hlavními postavami měly být Čizuko a Šinobu, jejich adoptivní matky, Ošizu a paní Noriko jsou hrdinkami příběhu ve stejné nebo větší míře než jejich dcery. Ošizu je na začátku knihy jedinou postavou, která zná celou pravdu a mnoho prostoru je věnováno jejímu pocitu viny na bezpráví, které bylo na Šinobu spácháno a jejímu odhodlání toto bezpráví Šinobu co nejvíce vynahradit, a to i na úkor syna Kjókičiho. Ve druhé polovině románu její úlohu převezme paní Noriko, která se stane ochráncem Čizuko před panem Daimaru a ochráncem Šinobu před Čizuko.

Než přistoupím k dalšímu rozboru, je třeba poukázat na motiv duality, který je běžný v Jošijině díle ve třicátých letech a v románu *Ano miči kono miči* dosahuje té nejkomplexnější podoby. Charakter Jošijiny tvorby se změnil po vydání knihy *Micu no hana*, pod vlivem kritiky jak ze strany tradiční literární kritiky, tak z vřad společenství japonské dívčí kultury, ze strany spisovatelky Kitagawy Čijo. Hiromi Tsuchiya Dollase tuto změnu charakterizuje jako posun od dívčího pohledu, patrného v *Hana monogatari* a ostatních raných dílech, k pohledu dospělé spisovatelky v třicátých letech. (Dollase 2008: 325)

V Jošijině díle je po této změně věnována větší pozornost sociálním tématům, které jsou ztělesněny dvěma hrdinkami, jednou z bohaté a jednou z chudé rodiny. Hrdinka z bohaté rodiny má oba rodiče a je rozmazleným jedináčkem, zatímco hrdinka z chudých poměrů už plně zastává svou roli ženy v rodině, kde jeden z rodičů chybí. Konec románu provází nalezení smíru mezi oběma extrémny, což napovídá, že Jošija pravděpodobně nebyla zcela přesvědčena kritikou Kitagawy Čijo vedenou ze socialistických pozic. Ta by spíše než smír preferovala nápravu systému, který extrémní nerovnost umožnil. V románech psaných pro časopis *Šódžo no tomo* je toto schéma zkomplikováno přidáním třetí hrdinky, která stojí mezi oběma stranami a je skutečnou hlavní postavou díla.<sup>32</sup>

32 V románu *Wasurenagusa* jde o bohatou Jóko a chudou Kazue. Mezi nimi stojí Makiko, která se musí rozhodnout mezi pokušením zahálky, které představuje Jóko a předvzetí rodinných povinností po zemřelé matce, které představuje Kazue. V románu *Ban sensei* je hlavní postavou Mičijo, mladá učitelka na maloměstské škole a extrémny představují dobrá žačka Jumi a špatná žačka Sajoko.

Tato dualita je v románu *Ano miči kono miči* vztáhnuta nejen na Čizuko a Šinobu, ale i na jejich rodiny. Ošizu a paní Noriko jsou ženy ve stejné situaci: Obě se musí postarat o nevlastní dceru, která je ale považuje za svou skutečnou matku. Situace obou matek komplikují jejich manželé, kteří oba svým dcerám škodí. Manžel Ošizu připraví Šinobu o její právoplatné místo, zatímco pan Daimaru svým přístupem k výchově, či spíše nevýchově, překáží paní Noriko ve snaze pomoci Čizuko od její rozmazlenosti. Navíc, slabý Nobuo je obětí Čizučiných ústrků, kdežto Kjókiči je plný síly a Šinobu se o něj stará jak nejlépe může.

Pro obecný výklad tohoto románu je nejlepší přijmout feministickou perspektivu. Moc otce jako hlavy rodiny, je hlavní příčinou všech neštěstí, která se v románu odehrávají. Manžel Ošizu, Rjúsaku, je vůbec původcem celé zápletky románu, ale v konečném důsledku je vinen i tím, že se Ošizu upracuje k smrti ve snaze vynahradit Šinobu život v bohatství o který byla připravena. Otec Šintaróa rozhází rodinný majetek v honbě za marným snem a na smrtelné posteli donutí Šintaróa přísahat, že bude v otcově snaze pokračovat, byť třeba holýma rukama. Pan Daimaru, kterému je v knize věnováno nejvíce prostoru, má také nejzlobnější vliv. Po většinu děje ignoruje své naprosté rodičovské selhání ve výchově Čizuko i to, že právě díky jeho vlivu je Čizuko sobecká, rozmazlená, líná a pohrdá chudými. Teprve po zjištění, že Čizuko není jeho biologická dcera přestane její špatné vlastnosti přehlížet a jeho první reakcí je navrhnout poslat Čizuko k "té Ošizu" a uznat Šinobu jako svou skutečnou dceru. (Jošija 2005 (1934): 241-242) I když k tomu díky paní Noriko nedojde, pan Daimaru se od té chvíle chová k Čizuko bez jakéhokoliv vysvětlení téměř jako k cizí osobě. Poté co řekne Šinobu pravdu, přímo ji zakáže, aby ještě někdy myslela na Ošizu a Kjókičiho. (Jošija 2005 (1934): 256-257) Je těžké najít v textu románu důvod, proč náhle změnil své chování a o necelých čtyřicet stran dále od vyřčení onoho zákazu je ochoten přijmout do své rodiny nejen Čizuko, ale i Kjókičiho a Šintaróa. Mimotextové vysvětlení je jednoduché, Jošija potřebovala, aby její hrdinky byly na konci románu majetkově zaopatřeny, proto je pan Daimaru ochoten v plné míře naslouchat své manželce a plnit úlohu lidské peněženky. Nejpravděpodobnějším důvodem, k němuž lze dospět na základě informací obsažených v textu je to, že si po odchodu Čizuko z domova uvědomil, jakou škodu způsobil a ještě způsobit může. Otcové jsou v románu ničivou silou, protože sobecky vnucují dětem své názory a ambice, aniž by jim ponechávali možnost zvolit si svou vlastní cestu<sup>33</sup>.

Deborah Shamoony sice ve své práci nesouhlasí s interpretací Jošiji jako feministické spisovatelky (Shamoon 2012: 72), sama se ale dopouští chyby, před kterou ve své knize varuje (Shamoon 2012: 81) a to anachronismu, když používá definici feminismu platnou v kontextu přelomu 20. a 21. století. Je pochopitelné, že Shamoon není spokojená s feministickou interpretací Jošijina díla které, jak bylo zmíněno výše, tíhne spíše ke společenskému smíru než společenské

---

33 O nutnosti nalézt rovnováhu mezi potřebami otce a potřebami jeho dětí, pojednává Jošija i v románu *Wasurenagusa*.

změně, v popírání jakýchkoliv feministický názorů v Jošijině díle však zachází až příliš daleko.

Je jednoduché určit, jak román *Ano miči kono miči* zapadá do kontextu Jošijiny tvorby. V jeho ději a struktuře je patrná dualita, která je v Jošijiných románech v 30. let když už ne zcela typická, tak přinejmenším častá. Složitější otázkou je, jak zapadá do tradice japonské dívčí literatury. Román je od ostatních děl v žánru natolik odlišný, že nejlepší způsob, jak ho umístit do konvencí a tradice japonské dívčí literatury, je na něj pohlížet jako na záměrné převrácení norem.

Struktura dívčího románu, kde se větší část děje odehrává ve městě, obvykle Tokiu, a menší část se odehrává v prostředí letoviska<sup>34</sup>, je převrácena. Přijetí do vyšší dívčí školy, obvyklý sen mladších hrdinek dívčí literatury, bere Čizuko jako samozřejmost, Šinobu kvůli němu nechce opustit rodinu a názor Ošizu je veskrze utilitární: lepší vzdělání umožní Šinobu stát se učitelkou a tak získat lepší společenské a materiální postavení, než jaké by měla na vesnici. Náboženský podklad japonského dívčího románu je křesťanství, v tomto románu je jím buddhismus. Poté, co se Ošizu vyzpovídá mnichovi z vesnického chrámu, rozjede se mnich do Tokia, aby se pokusil chybu odčinit. Zpovědní tajemství jako ryze křesťanský pojem nemá v buddhistickém rámci románu místo. Idealizace Západu, typická už pro *Hana monogatari*, je nahrazena vyzdvihováním Japonska. Kromě Jošijiny válečné tvorby, je román *Ano miči kono miči*, jedním z jejích nejmilitarističtějších děl, přestože byl vydán v roce 1934, dlouho předtím, než myšlenky nacionalismu a militarismu začaly pronikat do japonské dívčí literatury. Kjókičiho největším snem je stát se vojákem a lituje Nobua, který je na to příliš slabý. Pro Nobua je ale útěchou, že své zemi stále může prospět tím, že se stane konstruktérem vojenských letounů. Bez přečtení původního časopisového vydání je možné se pouze domýšlet, jaké byly reakce původních čtenářek, ale nic nesvědčí o tom, že by byl neúspěšný. Již v roce 1936 byl román zfilmován a v letech 1985 a 2005 se dočkal televizního zpracování. Je tedy možné říci, že z Jošijiny tvorby pro dívky se román *Ano miči kono miči* nejdéle udržel v povědomí nejširší veřejnosti.

## 6.2 Jošija Nobuko: Mariko

Příběh dívky Mariko ve stejnojmenném románu je možné chápat jako pokus Jošiji Nobuko vytvořit dívčí román, který by byl kompromisem mezi realismem společenských konvencí a japonskou dívčí literaturou. Z tohoto pohledu se jedná o úspěšné dílo, které na cestě za tímto cílem zaškobrtne až téměř na konci, jenž působí dojmem, že román cílovou páskou neproběhl, ale že jí proletěl a těsně za ní tvrdě dopadl na zem.

---

34 Vnitrozemským letoviskem bývá obvykle Karuizawa, poloha přímořského letoviska nebývá přesně určena.

V Jokohamě stojí dům, kterému místní říkají "Dům cizinky". Zde žije paní Elsa, dcera francouzské důstojníka, který se usadil v Japonsku, a jeho japonské manželky. Spolu s ní ještě v domě žijí kuchařka Osai, její dcera Okoto a mladá dívka Mariko, která do domu přišla poté, co jí Osai a Okoto potkaly ve městě ve zmatku, nastalém po ničivém zemětřesení roku 1923. Protože matka Mariko během zemětřesení zemřela, paní Elsa ji vzala k sobě. Změna ale nastává ve chvíli, kdy paní Elsa dostane dopis z Francie. Z něj zjistí, že je nutné, aby se co nejdříve odstěhovala do Paříže.

Aby paní Elsa našla někoho, kdo by se o Mariko postaral, podá inzerát do novin - hledá dobrou rodinu, která by se Mariko ujala. Mezitím zařizuje prodej domu, část získaných peněz hodlá věnovat Osai na otevření restaurace, část peněz budoucím rodičům Mariko, aby jí bylo možné poslat na vyšší dívčí školu.

O Mariko se přihlásí jakýsi Fudžinami, bezdětný boháč z Nagoje, který sice působí nedůvěryhodně, ale paní Elsa, neznalá světa, mu Mariko svěří. Brzy poté paní Elsa nastoupí na loď do Francie, Fudžinami si odvede Mariko a Osai s Okoto si otevřou malou restauraci.

Téměř okamžitě se ukáže, že Fudžinami nebyl tím, za koho se vydával. Zaveze Mariko do jakési vesnice, kde ji prodá jako budoucí gejšu. Jakmile se jí naskytne první příležitost, Mariko uteče. Zcela samotnou ji v noci najdou matka s dcerou, které spolu s otcem cestují po Japonsku jako potulní baviči. Nabídnou Mariko, že pokud nechce do sirotčince, může cestovat s nimi. Míří do Tokia, kde by poté mohli předat Mariko Osai a Okoto. Mariko souhlasí.

V Tokiu se restauraci Osai a Okoto příliš nedaří. Strávníků je málo a jeden z nich využije příležitost a uteče bez placení, zatímco je Okoto zaneprázdněná psaním dopisu pro Mariko. Částečný obrat situace nastane, když do restaurace přijdou řidič taxíku a syn, se kterými se Osai, Okoto a Mariko náhodně potkaly o novém roce. Protože venku zuří vánice, Osai nabídne, že malého Kókičiho pohlídají, aby nemusel být s otcem ve studeném voze, a otec Masakiči slíbí, že bude na oběd chodit každý den.

Mariko se spolu s baviči pomalu směřuje směrem k Tokiu. Cestou se jí rodina bavičů neúspěšně snaží naučit něco, čím by mohla přispět k představení a pokrýt tak výdaje, které kvůli ní rodina má. Nakonec Mariko pouze vypomáhá s kostýmy.

Okoto dlouho čeká na odpověď na dopis, který Mariko poslala a strachuje se, že Mariko žije v bohaté rodině, a proto na ní zapomněla, či ještě hůř, nechce s ní mít nic společného. Když se dopis vrátí zpět jako nedoručitelný z důvodu neexistující adresy, Okoto se zděsí a Masakiči navrhne se zeptat na policii.

V předtuše brzkého výdělků koupí rodina dobrodinců Mariko nové šaty, ale brzy na to otec

onemocní a nezbyvá dost peněz na zaplacení léčby v nemocnici. Mariko se pokusí vrátit šaty do obchodu, ale je odmítnuta. Na ulici ji zastaví jiný kočovný bavič a nabídne ji, aby pracovala pro něho. Jeho představitelka mořské panny se provdala a on potřebuje atrakci nahradit. I přes odpor rodiny bavičů se Mariko rozhodne jít s ním a on výměnou za to zaplatí otcí doktorskou péči.

V tom samém čase, se v Tokiu Osai zhroutí z přepracování a přestože se Masakiči může postarat o Okoto, restaurace musí být zavřena.

Mariko mezitím dorazila s kočovnou společností až do Tokia, kde dojde k zázračnému shledání, když ji během představení pozná její otec podle písně, kterou ji naučila matka. K shledání vedla podivuhodná shoda okolností: V době zemětřesení byl otec Mariko studovat malířství v Paříži, kam se také vrátil, když po zemětřesení nenalezl ani svou manželku, ani svou dceru. Paní Elsa, které se v Paříži stýskalo po Japonsku, navštívila výstavu jeho obrazů a na jednom z nich poznala Mariko jak vypadala v době, kdy se jí paní Elsa ujala. Díky tomu se otec Mariko dozví, že Mariko je stále naživu a vyrazí pro ni do Tokia. Na adrese, kterou zanechal Fudžinami ji v Nagoji nenajde, a proto se pokusí najít Osai a Okoto. Jejich restaurace je zavřená, ale najde Osai v nemocnici a tam se dozví, co se s Mariko stalo a že Fudžinamiho zatkla policie. Bez dalších možností, jak by mohl Mariko hledat bloudí bezcílně po Tokiu a náhodou na ni narazí.

V úplném závěru díla se Osai provdá za Masakičiho a Mariko odjíždí s otcem do Paříže, kde se její otec ožení s paní Elsou.

V románu *Mariko* Jošija Nobuko oslabila některé individuální rysy své tvorby a román tím nabył zdání většího realismu. Dualita Jošijiny tvorby z třicátých let je stále přítomná, ale v méně výrazné podobě. Jsou zde sice dvě hrdinky, ale není mezi nimi konflikt a jejich rozdíly leží v rovině třídní, ne majetkové. Mariko, osvojená přímo paní Elsou, je určena k tomu, aby po ukončení základního vzdělání nastoupila na vyšší střední školu. Okoto je sice vzdělanější než její matka, která má potíže s čtením a psaním, ale není ani pomyšlení na to, že by ve vzdělávání pokračovala, protože musí matce pomáhat s prací.

Paradoxně právě konvenční rysy románu jsou tím, co jej činí jedinečným v rámci Jošijiny tvorby. Kritika Jošijina díla jako nedostatečně feministického poukazuje na to, že Jošijina praxe vytváření rodin bez biologických pout<sup>35</sup>, ji umožňuje vyhnout se konfrontaci se sexistickým systémem, což lze těžko považovat za "čistý" feminismus (Shamoon 2012: 72, použití úvozovek převzato od autorky). Román *Mariko*, kde se na začátku rozpadne takováto ideální rodina, aby ji na konci nahradily dvě rodiny zcela tradiční, tedy musí být ještě méně feministický.

---

35 V předchozím zmiňovaném románu *Ano miči kono miči*, je na konci románu paní Noriko spojena pokrevní poutem jen s jedním ze čtyř dětí.

Tím ale Jošijina konformitu vůči konvencím nekončí. V Jošijině rané tvorbě bylo sociální hledisko podřízeno sebestřednému pohledu hrdinky. (Hiromi Tsuchiya Dollase zmiňuje objektiv fotoaparátu jako nástroj, který hrdince umožňuje sledovat chudobu a zároveň stát zcela stranou (Dollase 2011: 87). Nalezení smírného řešení problémů v Jošijině pozdější tvorbě je pro kritiku ze sociálních pozic také nepřijatelné: nalezení individuálního řešení nepomáhá k odstranění sociálně nerovného systému. V románu *Mariko* jsou chudoba a společenská nerovnost brány jako přirozená součást běhu světa, proti níž není třeba protestovat. Pouze čínský potulný bavič, který je týrán ostatními čínskými komedianty, je v románu zobrazen jako oběť. (Jošija 2004 (1937): 190-193) Protože je ale obětí čínský mladík a vykořisťovateli Číňané, jedná se o něco, co se Japonska ze své podstaty netýká.

Silnou stránkou románu je skutečnost, že v porovnání se většinou japonské dívčí literatury jde o román realističtější. Setkání Mariko a jejího otce je sice přímo zázračné, ale po většinu děje si román udržuje nádech skutečného života bez toho, že by ztratil ve své podstatě optimistický pohled na svět. Kromě Fudžinamiho a výše zmíněných Číňanů jsou všechny postavy románu dobří lidé, kteří chtějí pro Mariko jen to nejlepší. Tato touha je ale v rozumné míře vyváжена hájením vlastních zájmů. Rodina bavičů, se kterou Mariko krátce cestuje, je ochotná Mariko pomoci a cestovat s ní až do Tokia. Nehodlá ale kvůli ní svou cestu urychlit a připravit se tak o výdělek. Současně očekává, že jim bude pomáhat s jejich výstupy, aby si zasloužila jídlo, oděv a střechu nad hlavou. Muž, který Mariko předvádí jako mořskou pannu, je ochoten ji pomoci, ale chce něco výměnou. Masakiči rád slíbí, že bude pravidelně chodit na jídlo do restaurace, která patří Osai, protože Osai a Okoto se postarají o jeho syna, aby ho jako ovdovělý otec nemusel stále vozit ve svém taxíku.

V rámci Jošijina díla tedy lze román *Mariko* považovat za experiment, kde se Jošija vzdává části své autorské individuality a přibližuje se tak ke společenským konvencím. Je to sice experiment z větší části úspěšný, ale nezdá se, že by měl větší vliv na další podobu Jošijiny dívčí literatury. I přesto, že se přiblížil společenským konvencím, román *Mariko* stále vychází z tradic japonské dívčí literatury. Prvních téměř sto stran knihy žije Mariko v "Domě cizinky", ostrůvku Západu, uprostřed Japonska, kde je jako dívka v bezpečí. V bohatém obrazovém doprovodu ilustrátora Sudó Šigerua (1898-1946) je Mariko vždy zobrazena v západních šatech a Okoto v japonských. Nejedná se pouze o estetický účinek tohoto kontrastu, ale i o grafické zobrazení třídních rozdílů mezi Mariko a Okoto. Mariko je věřící křesťanka a ve výše zmíněném incidentu s čínským chlapcem je situace vyřešena tím, že ho Mariko obrátí na křesťanství. Tím mu dá do života novou naději, protože existuje někdo, komu na něm záleží.

## 6.3 Saidžó Jaso: Kohan no otome

Jak je patrné z jeho života, Saidžó Jaso měl v první řadě za cíl své čtenářky pobavit a potěšit. Časopis *Šódžo kurabu* byl pro jeho tvorbu ideální působiště. Přestože konkurenční *Šódžo no tomo* měl dlouhodobější kulturní dopad, *Šódžo kurabu* měl ze všech japonských dívčích časopisů nejvíce odběratelek (Shamoon 2012: 45), což znamenalo, že Saidžóova díla četl ten největší možný počet čtenářek. Větší žánrová svoboda v časopise také Saidžóovi umožnila psát díla v žánrech, které se v dívčí literatuře doposud objevovaly zřídka a jež byly předzvěstí poválečné doby.

Dobrodružný/detektivní román *Kohan no otome* (Dívka od jezera) je ukázkou těchto nových žánrů. Už první kapitoly slibují napětí, když jsou v dramatické scéně bouře na jezeře Mariko<sup>36</sup>, hrdinka románu, a její kamarádka Tomoko zachráněny před utonutím v rozbouřených vodách. Jejich záchránkyně Sajuri se jim brzy poté svěří, že v hotelu na břehu jezera čeká na opatrovníka, který se jí má ujmout po smrti matky, a že se bojí co to bude za člověka - přestože byl přítelem její matky, nikdy ho neviděla.

Když Mariko navštíví Sajuri v hotelu, zdá se že její obavy byly oprávněné. Akabane Heizó, opatrovník Sajuri je nejen hrubián, ale okamžitě podezřelý, protože se snaží zabránit tomu, aby spolu Sajuri a Mariko mohly mluvit o samotě. Chce prý Sajuri odvézt do svého letního domu, kde je čistší vzduch, což prospěje Sajurinu zdraví.

O několik dní později se Mariko vrací domů do Tokia v automobilu půjčeném od jednoho z přátel jejího otce, právníka. Napadne ji zastavit se cestou u jezera Jamanaka, kam měl Heizó odvézt Sajuri. Cesta je zablokována spadlým stromem, a proto se Mariko rozhodne dál pokračovat pěšky. Až k domu ale nedorazí, protože na cestě potká Sajuri, která se snaží utéct.

Heizó se k Sajuri choval jako ke služebné, ale nejpodlezejší bylo, že se snažil zjistit, kam Sajuri schovala šperky po matce. Poté co ho Sajuri přistihla, jak prohledává její pokoj, rozhodla se utéct a šperky vzít sebou. Mariko se rozhodne, že pojedje zjistit, kdo vlastně Heizó doopravdy je. Požádá Sajuri, aby pro něj napsala dopis a dovolí jí, aby šperky dočasně uložila do otcova sejfů.

Když se Mariko vrací k Heizóovu domu, uvidí na cestě Heizó jak míří do lesa a rozhodne se ho sledovat až k malé chatrči v lese, kde Heizó zmizí. Až když se Mariko pokusí podívat, co uvnitř chatrče je, Heizó ji překvapí a když se zeptá co tam dělá, Mariko mu předá dopis od Sajuri. Heizó tvrdí, že Sajuri se pomátla a šperky ukradla.

Mariko chce zkusit nepozorovaně vniknout do Heizóova domu, a proto počká až do večera.

---

36 Shoda jmen s hrdinkou románu od Jošiji Nobuko je čistě náhodná.

Uvnitř se potvrdí, že Heizó opravdu není tím, za koho se vydává. Očividně si balí kufry a vůbec se připravuje k odjezdu, ale Mariko si všimne hlavně toho, že připravuje jídlo nejen pro sebe, ale i pro někoho jiného. Okamžitě ji napadne vrátit se do chatrče v lese, kde nalezne ve skryté podzemní místnosti spoutaného muže: skutečného Akabane Heizóa.

Ten jí vysvětlí, jak ho zločinec jménem Daigoró uvěznil a prosí Mariko, aby pomohla Sajuri. Mariko mu řekne, že vše je v pořádku, ale prořekne se, když zmíní, kde se nachází Sajuri a její šperky. Daigoró, který přišel do chatrče aby se skutečného Heizóa zbavil, protože už ho nepotřebuje k podepisování dokladů potřebných k prodeji majetku jak jeho, tak Sajuri, vše uslyší a spoutá Mariko. Poté ji a Heizó nechá v podzemní místnosti aby zemřeli hladem.

Dopustí se ale chyby, když klíč od Heizóových pout nechá v místnosti tak, aby na něj jeho zajatci nemohli dosáhnout. Protože Daigoró spoutal Mariko pouze provazem a nevsadil ji do okovů jako Heizóa, podaří se jí z pout uniknout a sebe i Heizóa osvobodit. Spěchají k Heizóovu domu, ale Daigoró už je pryč a Heizó, vyčerpaný po mnoha dnech strávených v poutech, se zhroutí vyčerpáním. Zajistit dopadení Daigoróa a zachránit pro Sajuri její dědictví, musí tedy Mariko dokázat sama.

Z blízkého hotelu zavolá na policii a lékaře pro Heizóa, sama vyrazí zločince pronásledovat. Náhodou se setká se svým otcem, jemuž po návratu do Tokia z pracovní cesty Sajuri vše vysvětlila a který okamžitě vyrazil Mariko pomoci. Přestože vše je nyní z větší části v rukou policie, Mariko i nadále pronásleduje Daigoróa. Honička skončí, když Daigoró nezvládne na horské silnici projet zatáčkou a sjede do hluboké rokle. Je těžce zraněn a hrozí nebezpečí, že se v jeho autě vznítí benzin, ale Mariko i přesto zachrání kufry s penězi, které Daigoró získal prodejem majetku Akabane Heizóa a matky Sajuri. Na konci románu se Sajuri setkává se skutečným Heizóem a jejímu budoucímu štěstí už díky Mariko nic nestojí v cestě.

Je velmi obtížné pokusit se o jakoukoliv hlubší interpretaci románu *Kohan no otome*, protože se toto dílo svou stavbou jakémukoliv podobnému pokusu vzpírá. Celý román je plně soustředěn na rychlý a napínavý spád děje, všechny součásti románu ději přímo slouží a ani pro autora nezbyvá v textu mnoho místa. V textu nic nechybí, nic nepřebývá, vše má své jasné místo a úlohu v jeho celkové struktuře. Ačkoliv jsem se proti tomuto přístupu v kapitole 5 této práce postavil, musím přiznat, že v tomto románu žánr zcela potlačil jak individualitu autora, tak specifické rysy japonské dívčí literatury. Tato skutečnost je zvláště patrná při srovnání s druhým Saidžóovým románem popsaným v této práci.

Snaha o interpretaci je v případě tohoto románu snahou marnou. O mnoho zajímavější je otázka okolností vydání tohoto díla. Román *Kohan no otome* není prvním detektivním románem pro



dívky, který byl vydán v časopise *Šódžo kurabu*. Saidžó Jaso už pro tento časopis na přelomu let 1924 a 1925 napsal román *Mansu no himicu*. Z žánrového hlediska se tedy nejedná o převrat, ale je těžké si představit, že tento román, kde patnáctiletá hrdinka pronásleduje zločince v automobilu se svolením a plnou podporou svého otce, byl vydán v časopise, který se ještě v třicátých letech držel meidžiovského ideálu *rjósai kenbo* (Dobrá manželka a moudrá matka) (Shamoon 2012: 48).

Nejpravděpodobnějším důvodem, proč byli vydavatelé časopisu ochotni tento román publikovat se zdá být jeho zjevná nereálnost. "...i nejpitomějšímu klukovi je jasno, že nemůže strážníky na Václavském náměstí chytat do lasa, a že řemeslo pistolníků už dávno nemá zlaté dno." (Jirotko 1948: 188) Svoboda Mariko je tak rozsáhlá a zároveň stále zaštitěná autoritou otce jako hlavy rodiny, že nemohla být vykládána jako hrozba. Dílo tak bylo snadné zařadit mezi všechny ostatní knihy pro dívky nevalné úrovně.

## 6.4 Saidžó Jaso: Tenši no cubasa

Srovnání románu *Tenši no cubasa* (Andělská křídla) s ostatními díly v této práci ukazuje na množství podobných rysů. Stejně jako román *Kohan no otome* se jedná o dílo, které je v otevřeném rozporu s konzervativním časopisem, v němž bylo vydáváno. Stejně jako román *Otome no minato* se jedná o dílo vydané v posledních letech předválečné japonské dívčí literatury, které má nárok být zařazeno mezi klasiku žánru. Jednoznačně se z hlediska délky i z hlediska tematického jedná o nejambicióznější dílo, které je v této práci rozebíráno.

Hrdinka příběhu je patnáctiletá Kašiwa Majumi, hudebně nadaná a bystrá studentka. Doma je ale její život neutěšený, její matka Rjóko po ní vyžaduje, aby zastala velkou část domácích prací a naléhá na manžela, aby přinutil Majumi přestat se školou na konci druhého ročníku vyšší dívčí školy, protože je jí víc potřeba doma.

Když se Majumi na konci školního roku vrátí domů, Rjóko jí okamžitě přidělí práci a sama vezme její mladší sestru Šizuko za zábavou do města, kde mají úmyslu navštívit představení divadelního souboru Takarajama<sup>37</sup>. Otec Kacuhiko se po návratu domů nad Majumi slituje a vezme jí do kina, ale jejich pozdní návrat domů vyvolá hádku, protože Rjóko a Šizuko musely čekat před zamčeným domem. Majumi nechtěně vyslechne i část pozdější hádky rodičů, ze které se dozví, že její "rodiče" jsou ve skutečnosti její strýc a teta a že Rjóko nevěří, že se její matka pro ní někdy vrátí.

---

37 Jasný odkaz na *Takarazuka kagekidan*.

Majumi se rozhodne utéci z domu, aby tím ukončila rozkol, který v rodině kvůli ní vznikl. Chce se pokusit najít svou bývalou kojnu, která se odstěhovala k příbuzným do prefektury Fukušima. Ve vlaku do Fukušimy se rozpláče při psaní dopisu pro Šizuko, ve kterém jí vysvětluje své rozhodnutí. Tím vzbudí soucit dvou spolucestujících, manželského páru. Když vysvětlí, že nemá rodiče, dá jí muž svou vizitku a řekne jí, ať za ním v Tokiu přijde, pokud bude moci.

Jediné co Mariko po příjezdu do cíle zjistí je, že její kojna se před pěti lety odstěhovala neznámo kam. Vyčerpaná z marného hledání usne v nádražní čekárně. Tam ji ráno objeví muž s několika dětmi. Probudí a koupí jí jízdenku do Tokia. Muž ve vlaku tvrdí, že si bere děti z chudých venkovských rodin do Tokia na výchovu a když mu Majumi řekne, že utekla z domu, nabídne ji ať jde k němu, aby se vyhnula policii, které určitě rodina její zmizení oznámila.

Protože Majumi ztratila vizitku, kterou dostala od manželské dvojice, rozhodne se jeho nabídku přijmout. Její rozhodnutí se nezmění, ani když z toho co si děti povídají vyrozumí, že onen muž si děti od rodičů koupil. Naopak, rozhodne se k nim přidat právě proto, že jako starší může děti ochraňovat,

Její podezření se potvrdí po příjezdu do Tokia. Muž, Sanzó, si s manželkou kupuje děti z venkova, aby pro něj pracovaly a živily ho. Nejmladší děti musí prodávat květiny. Starší chlapec Šótaró pracuje jako hlídka pro skupinku zločinců a starší děvče Kimiko se má učit zpěvu, aby mohla vydělávat zpíváním po hospodách. Když si svou situaci plně uvědomí, Šótaró řekne Majumi, ať se vrátí domů, že Sanzó s manželkou mají v plánu ji prodat, aby se stala gejšou. Ani to Majumi neodradí od pokusu zachránit Kimiko před výpraskem poté, co se jí udělá špatně ten večer, kdy měla vyrazit zpívat. Majumi vyrazí do hospod a kaváren místo ní.

Majumi se díky svému nadání stane velmi brzy známou a vydělává tolik, že i Sanzó se na její žádost chová k dětem mírněji. Jednoho večera skončí s prací dříve, a proto se rozhodne podívat k domu kde vyrůstala, aby zjistila jak žijí Šizuko a její strýc s tetou. Dům je opuštěný, ale Šizuko zanechala u sousedů dopis, v němž vysvětluje, že se rodina musela kvůli otcově práci narychlo odstěhovat do Mandžuska. Nejdůležitější zprávou ale je, že matka Majumi je naživu a pobývá někde v Americe.

Brzy poté se Majumi během zpívání seznámí s mužem, který se představí jako Janagisawa Harue, ředitel hudební školy Širajuri. Nabídne jí možnost studovat a rozvíjet svůj talent v jeho škole. Je to lákavá nabídka, ale Majumi se zdráhá opustit děti ve spárech Sanzóa a jeho manželky. V den, kdy konečně dospěje k rozhodnutí utéci, Kimiko zmizí z domu a Šótaró se jí vydá hledat ze strachu, že jí Sanzó někam prodal. Majumi dlouhé hodiny čeká, ale nakonec se rozhodne utéci bez rozloučení. Sanzó jí dopadne, ale Majumi je zachráněna Šótaróem, který našel Kimiko a spolu s ní zavolal na Sanzóa policii.

Nic už nebrání Majumi v tom, aby šla za Janagisawou, který se jí ujme a slíbí jí, že až se stane slavnou, bude moci slávu použít k tomu, aby našla svou matku. Majumi mu na oplátku slíbí, že se ze všech sil oddá umění. Na začátku koncertní sezóny je Majumi pozvána do domu jedné ze svých nových přítelkyň z hudební školy, protože se prý podobá hvězdě Takarajamy, Cukijo Fukuko<sup>38</sup>. Ta si Majumi okamžitě oblíbí a brzy jí nabídne, ať se přidá k Takarajamě. Majumi nabídku z úcty k Janagisawovi odmítne.

Následná nemoc a smrt Janagisawy je pro Majumi další ranou osudu. Nemá kam jít a když bloudí v zoufalství po ulicích Tokia, srazí ji auto. V nemocnici se dozví, že v tom autě jela žena, jejíž manžel dal ve vlaku Majumi svou vizitku a která teď Majumi zaplatila pobyt v nemocnici. Když se Majumi manželům svěří, že nemá kam jít, vezmou ji k sobě. Dokonce ji zařídí i hodiny zpěvu u italského operního pěvce, ale než k nim může dojít, Majumi zjistí, že ztratila hlas.

Z touhy po nezávislosti odejde Majumi od manželů Konodových a najde si práci v obchodě s oděvními doplňky. Tam se pozná s Ikemi Fusako, mladou dívkou, která v obchodě obstarává pochůzky a Majumi připomíná sestru Šizuko. Když jí paní Konodová pozve na představení Takarajamy, Majumi se zdráhá jít ze strachu z možného setkání s Fukuko, ale pozvání přijme protože může pozvat i Fusako. Obavy Majumi se skutečně naplní, když si jí Fukuko v hledišti všimne. Fukuko řekne Majumi, že její nabídka stále ještě platí, ale Majumi se nedokáže přinutit přiznat, že ztratila hlas a vymluví se lži.

Na výletě zaměstnanců obchodu do Hakone ale dojde k zázračnému obratu. Setká se tam se Šotaróem, který také přijel na výlet zaměstnanců banky, kde si po Sanzóově zatčení našel práci. Šotaró neví, že Majumi ztratila hlas, a proto jí vychvaluje jako skvělou zpěvačku. Když tlak okolí Majumi přinutí, aby zkusila zazpívat starou ukolébavku, kterou se naučila od kojné, její hlas zazní opět v plné síle. Dokonce ji zastaví student Tokijské univerzity, který by chtěl ukolébavku použít ve své vlastní hudební tvorbě.

Než se stačí Majumi s touto změnou vyrovnat, otřese jí zpráva, že Fusako se několik dní neukázala v práci a poté se pokusila o sebevraždu. Její starší bratr budižkničemu jí nutil k tomu, aby pro jeho potřeby zpronevěřovala peníze, které ji obchod svěřil, až nakonec částka dosáhla výše 200 jenů, které Fusako neměla jak vrátit. Pokusem o sebevraždu se snaží zachránit alespoň svého bratra.

Majumi jí slíbí, že peníze obstará. Jako další část svého sebeobětování se vzdá oddanosti umění, kterou slíbila Janagisawovi a přijde za Fusako rozhodnutá požádat ji o peníze a vstoupit do Takarajamy. Peníze od Fukuko skutečně Fusako a její rodinu zachrání, i její bratr se ze studu a vdečnosti napraví.

O rok později žije Majumi ve škole Takarajamy v Ósace. Fukuko doufá, že jí Majumi nahradí

---

38 Tato postava byla patrně inspirována skutečnou hvězdou Takarazuky, Sajo Fukuko. Srov. 月夜福子 a 小夜福子.

na pozici hlavní hvězdy, protože Fukuko<sup>39</sup> uvažuje o svatbě. Příležitostí pro tuto výměnu má být představení nové operety, složené studentem Tokijské univerzity na motivy písně, kterou Majumi naučila její chůva. Než se ale Majumi dokáže s touto novou zprávou vyrovnat, narazí ve vlaku na zuboženou dívku, která jí opět připomíná sestru Šizuko a podle pihi na nose zjistí, že to opravdu Šizuko je. Než ale stihne zareagovat, dívka si jí všimne a rychle vystoupí z vlaku.

Když je následujícího dne Majumi hostem na oslavě na počest její hlavní role, opět se se Šizuko setká a nedovolí jí utéci. Šizuko Majumi vysvětlí, že po odjezdu do Mandžuska její otec zemřel na následky mozkové mrtvice, vyvolané stresem z těžké práce a neustále snahy nalézt Majumi. Po jeho smrti neměly Rjóko a Šizuko jak splácet dluhy, za které se zaručil a byly nuceny se přestěhovat do Ósaky, kde jim vypomáhají otcovi přátelé. Majumi slíbí, že navštíví nemocnou Rjóko.

Od Rjóko se Majumi dozví adresu své matky v Los Angeles. Rjóko ji ale také řekne, že se její matka z té adresy už odstěhovala. Dalším šokem pro Majumi je zjištění, že se kvůli splacení otcových dluhů Šizuko rozhodla stát gejšou se svolením od Rjóko. Majumi se opět rozhodne obětovat a stát se gejšou místo Šizuko. Ještě předtím má ale čas zahrát hlavní roli v představení, díky čemuž se téměř zázrakem znovu shledá s matkou.

Matka Majumi odjela do Ameriky na pozvání jedné ze svých učitelek z křesťanské školy, aby unikla násilnickému manželovi. Když nedávno tato učitelka zemřela, odkázala matce Majumi všechny svůj majetek a ta se tedy rozhodla konečně vrátit do Japonska, aby našla svou dceru. Na představení přišla kvůli reklamním plakátům, tím se vyplnilo Janagisawovo proroctví o tom, že sláva Majumi pomůže znovu se shledat s matkou.

I přes uspěchaný konec je možné román *Tenši no cubasa* brát za jeden z vrcholů předválečné japonské dívčí literatury. Saidžó Jaso v něm dokázal propojit tradici japonské dívčí literatury se svým vlastním přístupem k literární tvorbě do jedinečného celku.

Opět se nabízí otázka, jak je možné, že tento román byl původně vydáván v časopise *Šódžo kurabu*, který nevěnoval prostor frivolním tématům jako Takarazuka a móda (Shamoon 2012: 48), navíc v době utužujícího se státního dohledu nad dívčími časopisy. Stejně jako u románu *Kohan no otome* se nabízí jako možnost nerealističnost příběhu, které je ale v tomto případě méně přesvědčivým argumentem, protože není tak všepohlcující a extrémní. Další možnost je pouhá spekulace: je možné, že Saidžó, populární básník a textař, byl příliš prestižním autorem, než aby chtěl časopis riskovat jeho ztrátu v případě, že by došlo ke snaze omezovat jeho tvorbu. Skutečnost,

---

39 Skutečná Sajo Fukuko se skutečně provdala a ukončila svou kariéru v Takarazuce roku 1940, nedlouho poté, co byl román *Tenši no cubasa* dokončen.

že román bylo možné bez zásahu cenzury knižně vydat necelých šest měsíců před začátkem války v Tichomoří jen za cenu ústupku v podobě předmluvy knihy, svědčí o tom, že Saidžó byl buď dostatečně oblíbený, aby byl částečně chráněn před cenzurou, nebo že ho praxe v hudebním průmyslu naučila techniky jak cenzuru obejít<sup>40</sup>.

Román samotný pevně stojí na základech vytvořených tradicí japonské dívčí literatury. Idealizace Západu a jeho exotiky je plně patrná. Chvilé, kdy je Majumi šťastná jsou silně spojeny se západní kulturou: Majumi spolu s otcem shlédnou film se Shirley Temple v hlavní roli (Saidžó 1941: 30), Janagisawův dům je celý zařízen v západním stylu a i krátký okamžik naděje, kdy se Majumi po nehodě domnívá, že se bude moci opět věnovat zpěvu, je spojen s osobou italského učitele. Kavárna, kde Fukoko Majumi oznámí možnost své svatby se jmenuje Bílý páv, stejně jako Saidžóva sbírka překladů evropské poezie<sup>41</sup>. Pro Majumi je to sice příležitost ke smutku nad ztrátou Fukuko, pro Fukuko je to ale příležitost ke štěstí, ne kvůli svatbě samotné, ale proto, že může svou pozici hvězdy předat Majumi. Bílý páv je rozporným symbolem: na jednu stranu symbolizuje Západ v jeho idealizované podobě, na druhou stranu je spojen s uměleckou tvorbou a tím s ústředním ideovým konfliktem románu.

Sentimentální citovost, která byla pevnou součástí jeponského dívčího románu v jeho počátcích a od které se Jošija Nobuko ve třicátých letech snažila odpoutat, udává tón celého románu. Ačkoliv se jedná o příběh o tom, jak Majumi dosáhla pěveckého úspěchu a zároveň našla znovu svou matku a rodinu, pro Majumi je každý významný krok na této cestě plný sebeobětování a smutku. Odchodem z domu se obětuje pro blaho rodiny. Opět se obětuje, aby mohla chránit děti před Sanzóem. Myšlenku na útěk od Sanzóa provází pocit viny, že děti opouští. Slávu a nezávislost, kterou jí slibuje Fukuko, obětuje Majumi svému slibu Janagisawovi. Tento slib a nezávislost, kterou si mezitím sama prací v obchodě vydobyla, Majumi obětuje záchraně Fusako. I její největší triumf v hlavní roli je v její mysli zabarven vědomím, že všechn svůj úspěch, sebe samotnou a roztrháním lístku s adresou i naději znovu nalézt svou matku, obětuje záchraně Šizuko. Majumi je hrdinka-mučednice, které její utrpení dodává na kráse. Saidžó ale nezachází do úplných extrémů. Oběť, kterou chce Majumi podstoupit, aby zachránila Šizuko, je zpochybněna slovy Fukuko, která Majumi radí, aby ve chvíli, kdy má naději na šťastný život myslela, alespoň jednou na sebe. (Saidžó 1941: 382-383)

---

40 Zásahu cenzury byl román podroben až v době americké okupace. Hokkaidó nahradilo Mandžusko v úloze vzdáleného místa kam se Kacuhiko, Rjóko a Šizuko přestěhují, aby se mohla Majumi cítit v Tokiu mimo nebezpečí, že bude nalezena. Věta, ve které je zmíněno, že oblečení Majumi připomíná nacistickou uniformu (Saidžó 1941: 352), byla úplně vypuštěna. Nejzásadnější změnou je, že z příběhu byla úplně vypuštěna role Ikemi Fusako, pravděpodobně proto, že motiv sebevraždy se zdál být nevhodným pro čtenářky v době okupace.

41 Asociace je pravděpodobně záměrná, protože Majumi se po ztrátě hlasu přirovnává ke kanárkovi, který nemůže zpívat, což je hlavní motiv Saidžóovy básně *Kanariya*. (Saidžó 1941: 248)

Ústředním tématem románu je také konflikt mezi uměleckým a populárním. Nejlepším shrnutím celého konfliktu dává text samotný v pasáži, kde Fukuko vysvětluje své názory na umění:

*"Od té chvíle jsem hodně přemýšlela. O tom, co vlastně znamená, že z tebe chce pan Janagisawa udělat zpěvačku nejvyšší třídy.*

...

*Nemyslím si ale, že by se v umění rozlišovalo mezi bohatými a chudými. Majumi, hudba kterou mohou poslouchat jen ti vyvolení z vysoké společnosti, kteří se o ní učili, je samozřejmě důležitá, ale není snad stejně naše umění, které spoustu lidí pobaví a potěší a umožní jim zapomenout na každodenní strasti?"* (Saidžó 1941: 263)

Saidžó, který podobný názor vyjádřil později v poněkud ostřejší formulaci (viz. část 4.1) se nakonec přikloní na stranu populární, také proto, že se s postupem času více přiblížil lidovému smýšlení. V románu je nakonec prostá píseň a její populární zpracování tím, co umožní konečné setkání matky s dcerou.

## 6.5 Kawabata Jasunari: *Otome no minato*

Skutečnost, že román *Otome no minato* (Dívčí přístav) se stal klasikou japonské dívčí literatury a román *Tenši no cubasa* nikoliv, ukazuje jak velký vliv měl časopis *Šódžo no tomo* a jeho zaměření na starší čtenářky, především studentky vyšších dívčích škol, na budoucí podobu japonské dívčí kultury. Tento vliv ale není jediným důvodem. Společné síly Nakazato Cuneke, která vytvořila většinu románu a dodala mu autetičnost, a Kawabaty Jasunariho, který text jazykově vybrousil a propůjčil mu jméno jednoho z nejváženějších japonských spisovatelů 20. století, vytvořily román, který definitivně zachytil jednu ze stránek dívčí kultury.

Kawabata se pokusil tento úspěch zopakovat samostatně. Jeho další dívčí román *Hana nikki* (Květinový deník), který byl uveřejněn hned v následujícím čísle časopisu *Šódžo no tomo* po skončení *Otome no minato*, byl také úspěšný, ale jeho román z roku 1939, *Ucukušii tabi* (Krásná pouť) se už nedočkal příznivého přijetí čtenářek. (Shamoon 2012: 38)

Deborah Shamoon se ve své knize *Passionate Friendships* zabývá i rozbořem tohoto románu, který v této části práce krátce přiblížím. Román *Otome no minato* se více blíží hlavním tématům její knihy než raná tvorba Jošiji Nobuko a proti jejímu přístupu k tomuto románu není třeba mít výhrad.

Na román *Otome no minato* pohlíží jako na příběh milostného trojúhelníku situovaného v rámci vztahu S (*esu no kankei*)<sup>42</sup>. Tento vztah přibližuje jako blízký, až milostný, vztah mezi dvěma

---

42 Obvyklým výkladem je, že S odkazuje na anglické slovo *sister*, případně japonské *šimai* (sestry). (Učida 2005: 14)

dívkami, obvykle studentkami vyšších dívčích škol, který nebyl společensky patologizován<sup>43</sup>, protože byl založen na principu bezpohlavní stejnosti. (Shamoon 2012: 36-37)

Ústřední zápletky, kde si Mičiko, nová studentka na prestižní křesťanské škole v Jokohamě, musí zvolit mezi staršími studentkami Kacuko a Jóko, má tedy podobu milostného příběhu, bez negativních dopadů, které by vyvolal jak lesbický, tak heterosexuální vztah. (Shamoon 2012: 43-44)

Tato stránka dívčí literatury a kultury v rozebíraných románech z časopisu *Šódžo kurabu* chybí. Pouze v románu *Tenši no cubasa* je do tohoto rámce zasazen vztah Majumi a Fukuko, ale tam tvoří pouze část celkového příběhu. Důvodem je již mnohokrát zmiňovaná skutečnost, že časopis *Šódžo kurabu* byl zaměřen na mladší čtenářky, které se často teprve připravovaly k přijímacím zkouškám na vyšší střední školy. Deborah Shamoon zmiňuje práci Inagaki Kjóko, která zjistila, že většina nově přijatých studentek na vyšších dívčích školách neměla o existenci vztahů S žádné tušení. (Shamoon 2012: 41) Vztahy S tedy byly mimo okruh zájmu čtenářek časopisu *Šódžo kurabu*, což je důvodem toho, proč je tato část tradice japonské dívčí literatury opomíjena.

## VZÁJEMNÉ SROVNÁNÍ DĚL

### 7.1 Vypravěč a postavy

Pozice vypravěče nebyla v japonské dívčí literatuře nikdy pevně ukotvena. Jen v rámci povídek *Hana monogatari* použila Jošija Nobuko různé druhy vypravěčů: přímo se vyskytující v příběhu, přítomné prostřednictvím dopisů, vypravěče s odstupem od děje, i vyprávění v první osobě. S postupem času si začala vytvářet větší odstup od děje, částečně jako snahu vyhnout se dalším nařčením ze sentimentalismu a také jako součást již výše zmíněného přesunu v jejím díle z pozice dívčí do pozice dospělé autorky. V románu *Ano miči kono miči* i v románu *Mariko* si Jošija tento postup zachovává, ale v obou románech ho využívá jinak. Pohled autorky/vypravěčky má v románu *Ano miči kono miči* absolutní volnost. V rámci jedné kapitoly, i v rámci jedné scény, přelétá vyprávění mezi postavami, volně vniká do jejich myšlenek a přitom stále ponechává dostatek místa pro autorské hodnocení děje. V románu *Mariko* se vyprávění drží buď Mariko nebo Okoto, pouze s několika málo výjimkami: rozhovor paní Elsy a Fudžinamiho za účelem sdělení informací čtenářům a části, kde je Mariko v roli mořské panny za účelem posílení dramatického efektu. Podobný přístup, pouze s různou mírou volnosti pohledu vyprávění, si Jošija zachovává ve většině svých děl

43 Podobné vztahy existovaly i ve Velké Británii a v britské dívčí literatuře, odkud však vymizely následkem soudního sporu ohledně kontroverzní knihy Radclyffe Hall, *The Well of Loneliness* (Studna osamění). (viz. kapitola *The Crush* v knize *A World of Girls* od Rosemary Auchmuty)

ve třicátých letech. Vyjimku tvoří sbírka *Čísaki hanabana*, kde se Jošija vrací k různorodému vyprávění z *Hana monogatari*.

Přes obrovské rozdíly mezi romány *Kohan no otome* a *Tenši no cubasa* si Saidžó Jaso zachovává jednotný přístup k vyprávění. Striktně se drží hlavní postavy a její perspektivy, pouze občas si dovolí poodstoupit do větší vzdálenosti za účelem uvedení scény nebo pro dramatický efekt.

V tradici dívčí literatury je jediným pevným požadavkem, že hlavní postava musí být dívka. Vše ostatní závisí na libovůli autorů a částečně na vkusu čtenářek. Hrdinky děl Jošiji Nobuko patří do všech společenských vrstev, ale převládají hrdinky ze střední třídy a spíše pasivní než aktivní. Kitagawa Čijo si čistě programově volila postavy z chudých poměrů. Rozmanitost druhů hrdinek ale nerostla úměrně rozmanitosti čtenářek. Japonská dívčí literatura byla vždy spokojována se sny a sen o pohodlnějším (byť ne nezbytně lepším) životě je jeden z nejtrvalejších.

Ve volbě hlavních postav a jejich vykreslení si Jošija zachovává středostavovské předsudky. V románu *Ano miči kono miči* je dobrota povahy Šinobu spojována se zesnulou manželkou pana Daimaru, kdežto zkaženost Čizuko pochází od jejího biologického otce a pan Daimaru ji pouze dovolil dostat se na povrch. Jošijin důraz na zděděné povahové vlastnosti navzdory tomu, že se román kloní k názoru, že výchova je důležitější než vrozené vlastnosti a že pouto mezi matkou, která dítě vychovala je důležitější než pokrevní pouto, vede k tomu, že román je například v přístupu vypravěčky k Čizuko značně nevyrovnaný a zobrazení sociální tematiky v románu ztrácí na důvěryhodnosti.

Stejně předsudky se objevují i v románu *Mariko*, kde je vždy jasné, že ve dvojici Mariko a Okoto je Mariko vždy ve společensky nadřazené pozici. Je to Okoto, kdo se bojí, že už nadále nebudou s Mariko přítelkyněmi, poté co bude Mariko žít v bohaté rodině. Poté, co se na konci románu Mariko setká se svým otcem, bojí se, že ji nebude chtít, protože vystupovala jako členka skupiny potulných bavičů.

V románu *Kohan no otome* je Mariko spíše archetypem než postavou. Její chování neprozradí více než to, že je inteligentní a odvážná. Podobně jsou na tom i ostatní postavy v románu, které jsou pouze narychle načrtnutými obrysy.

Rozsah románu *Tenši no cubasa* umožňuje Saidžóovi vytvořit složitější postavy a ukázat je i z více pohledů. Ochota Majumi obětovat se pro ostatní, není viděna jen pozitivně, ale i jako sebedestruktivní impuls a Majumi sama si je vždy dobře vědoma, jakou cenu s sebou její oběť přinese. Touha Majumi po nezávislosti není také zcela pozitivní. Na jednu stranu jí vede k rozhodnosti v jednání, ale způsobuje také to, že rozhoduje sama o sobě jen proto, aby k tomu neměl příležitost někdo jiný, bez ohledu na to, o jaké rozhodnutí se jedná a jaké může mít následky.



Přestože ostatním postavám se zdaleka nedostává tolik prostoru, jsou zpodobněny dostatečně zručně, aby nepůsobily jen jako pouhé stereotypy.

## 7.2 Rodina pokrevní a adoptivní

Při zkoumání žánru, přímo určeného čtenářkám, které stále ještě žijí v rodném rodinném kruhu, si rodina samozřejmě zaslouží pozornost.

Jak již bylo zmíněno, v románu *Ano miči kono miči* je patrný nesoulad v pohledu na rodinu, kdy pokrevní pouta jsou méně důležitá než vztahy v rodině v níž vyrůstalo, zároveň jsou ale špatné povahové rysy způsobeny především pokrevním dědictvím. Celkově ale *Ano miči kono miči* popisuje rodinu z nečekaně mnoha úhlů, protože díky Jošijinu přístupu k pozici vypravěče, dostane každá z postav svůj vlastní hlas, který jí umožňuje vztah k rodině vyjádřit. Z románu je zřetelný Jošijin obvyklý přístup k rodině jako instituci: kritický, ale smířlivý.

Přestože je možné román *Mariko* popsat jako přeměnu jedné alternativní rodiny ve dve konvenční, text samotný se rodinou příliš nezabývá. Mariko necítí rodinné pouto ani k Okoto a její matce, ani k paní Else a snaží se je najít ne proto, že se jedná o její rodinu, ale z prostého důvodu, že nikoho jiného na světě nezná, protože většinu života strávila izolovaná v "Domě Cizinky."

Ani pohled románu *Kohan no otome* nepřináší nic nového, kromě absurdní míry svobody a nezávislosti na rodinných nařízeních a omezeních, které se hlavní hrdince dostává. Taková míra volnosti by byla nepředstavitelná v Japonsku po celé 20. století, ještě méně ale během jeho první poloviny.

Snaha shledat se s matkou je v románu *Tenši no cubasa* hlavní motivací hrdinky, ale Majumi je po dobu děje románu z prostředí rodiny vytržena. Nejzajímavějším detailem v prezentaci rodiny je chvíle, kdy se Majumi dozví pravdu o svém původu a okamžitě začne myslet na Kacuhika a Rjóko jako na strýce a tetu, na Šizuko myslí ale stále jako na sestru. Dáno do souvislosti s tématem sebeobětování, ty největší oběti, které Majumi vykoná jsou vždy buď pro Šizuko: odchod z domu a zamýšlená závěrečná oběť, nebo pro dívku, která Majumi Šizuko připomíná: Kimiko a Fusako. Majumi tedy hledá rodinu ve dvou směrech: tím prvním je snaha nalézt svou matku, tím druhým je hledání Šizuko.

## 7.3 Japonsko a cizina

Dva z rozebíraných románů vztah Japonska a ciziny potlačují: *Ano miči kono miči* a *Kohan no*

*otome*. V *Ano miči kono miči* se jedná o plánovanou likvidaci co největšího množství obvyklých rysů japonské dívčí literatury, kde zůstává jen Japonsko a cizina existuje pouze jako pomyslný nepřítel ve hrách na vojáky, kdežto v románu *Kohan no otome* se jedná jenom o jeden z prvků prázdnoty, která holý svět románu obklopuje a kde neexistuje ani cizina, ani Japonsko.

Rozdíly mezi přístupy románů *Mariko* a *Tenši no cubasa* ukazují rozdíly mezi přístupy obou autorů. Jošija Nobuko pracuje s ideálem ciziny, romantickou představou, která nemá s realitou mnoho společného. V románu *Mariko* jsou potulní bavičí, kteří Mariko pomohli, pozváni na světovou výstavu do Paříže, která má začínat příští rok, tedy v roce 1937. Druhým rokem, který je v románu zmíněn je rok Velkého zemětřesení v Kantó roku 1923, kdy Osai a Okoto našly asi šestiletou Mariko, poté, co ztratila matku. Mariko by tedy mělo být téměř dvacet let, přestože je v románu popisovaná jako asi třináctiletá. Na chybě v matematice ale nezáleží, účelem zmínky o pařížské výstavě je přiblížit svět románu ke světu čtenářek v roce 1937, kdy byl román vydán knižně. Západ je snový ideál a ne skutečné místo.

Oproti Jošiji se Saidžó snaží pracovat se skutečnou realitou Západu, sice stále idealizovanou, jedná se nicméně o ideál s pevnými základy a ne vybudovaný jen a pouze z mlhy a snů. Západ je stále místem, kam může matka Majumi utéct před násilnickým manželem a pohádkově zbohatnout, ale je také místem, které si lze přisvojit a vybudovat si soukromý kousek Západu uprostřed Japonska, jako to udělal Janagisawa Harue.

Jediným románem, který se zabývá i jinou cizinou než Evropou a Amerikou, je román *Mariko*. Krátký vstup s čínským chlapcem však mnoho neříká - kromě toho, že Čína stojí nejen pod Západem, ale i pod Japonskem.

## 7.4 Individuální rysy románů a autorů

V metodologických východiscích této práce jsem se ohradil proti představě, že žánrová tvorba vždy potlačuje individualitu autorů a za jeden z cílů práce jsem si vytyčil dokázat, že rozdíly v tvorbě autorů jsou výsledkem střetnutí individuálních přístupů autorů s žánrovým rámcem a tradicí japonské dívčí literatury.

Jak Jošija Nobuko, tak Saidžó Jaso přistupovali k tvorbě odlišně a jejich díla se vydala dvěma zcela opačnými směry. Největším cílem Saidžó Jaso bylo potěšit čtenáře, a proto jeho tvorba směřovala od umělecké k populární. Na uměleckou tvorbu nezanevřel, znovu připomeňme, že jeho posledním dílem byla studie o Arthuru Rimbaudovi, ale došel k názoru, že populární literatura je nejlepší prostředek jak potěšit co největší okruh čtenářů. U Jošiji Nobuko se touha potěšit čtenáře

snoubila s ambicemi dosáhnout pozice uznávané spisovatelky, a proto její tvorba směřovala od populární k umělecké. Skutečnost, že její umělecká tvorba dnes poněkud zapadla, není nutné vykládat jako její neúspěch, spíš jen jako další příklad toho, že mnoho autorů, známých a úspěšných ve své době, je dnes vzpomínáno hlavně kvůli jedinému dílu. V případě Jošiji Nobuko je tím dílem sbírka *Hana monogatari*.

Kam tedy patří třicátá léta v tvorbě Saidžó Jaso a Jošiji Nobuko? Oba jsou na vrcholu svých sil. Jošija stále experimentuje s novými variacemi na dívčí román a povídka *Ningjó no ie* ve sbírce *Čísaki hanabana* je ukázkou toho, jak daleko došla. Pouhým posunutím perspektivy a změnou očekávání čtenářů přesadila dílo, které jako dívčí literatura zamýšleno nebylo, do prostoru dívčí literatury. V románu *Ano miči kono miči* dokázala vytvořit japonský dívčí román, který se zbavil znaků japonského dívčího románu. Její román *Wasurenagusa* o vztazích S je téměř roven románu *Otome no minato*. Jošija také prorazila do oblasti literatury pro dospělé ženy, odkud bude po válce směřovat ještě dále. Individualitou, která Jošiji Nobuko staví vůči konvenci, je právě ochota experimentovat a vytvářet v žánrovém rámci nové postupy a nové podoby dívčího románu.

Saidžó Jaso vytvořil v třicátých letech nepřeberné množství drobných děl: písní napsaných nejen pro filmy, ale i školy, města, nemocnice, různá sdružení a další. Byl ale také i inovátorem na poli dívčí literatury, kam zavedl prvky detektivního příběhu už ve dvacátých letech a v práci na dívčích románech i nadále pokračoval. Pokud je pravdivé zhodnocení jeho románu *Koto no otome* jako jednoho z nejlepších dívčích románů seberealizace, pak Saidžó Jaso napsal ke konci třicátých let hned dvě velká díla japonského dívčího románu a své místo v jeho dějinách si rozhodně zaslouží, i přes slabá díla jako *Kohan no otome*. Z románu *Tenši no cubasa* se zdá, že individuálním rysem tvorby Saidžó Jaso je upřímná ochota a touha potěšit čtenářky, aniž by rezignoval na snahu dát své tvorbě uměleckou hodnotu.

Z děl samotných nejsou *Mariko* a *Kohan no otome* díla výrazná. V *Mariko* sice Jošija Nobuko dosáhla většího realismu, ale tím se pouze vzdálila ostatním japonským dívčím románům, aniž by do žánru vnesla něco nového. Román *Kohan no otome* je sice dobrodružným detektivním románem pro dívky v době, kdy se stále jednalo o neobvyklý, byť ne zcela nový úkaz, ale není možné říci, že se jedná o japonský dobrodružný detektivní román pro dívky, protože kromě jmen míst a postav, nelze poznat, že se děj odehrává v Japonsku, nebo že román napsal japonský autor, natož pak který japonský autor.

Převrácení téměř všech žánrových znaků japonského dívčího románu je dostatečným důvodem k tomu, aby byl román *Ano miči kono miči* vnímán i nadále jako individuální dílo a *Tenši no cubasa* je úspěšným pokusem o to, co by podle vzoru Suzuki Mikičiho mohlo být označeno za napsání dívčího románu, který je bohatší a umělečtější.

Jošija Nobuko a Saidžó Jaso se tedy od sebe lišili svým přístupem k tvorbě dívčí literatury a výsledkem byla rozdílná díla. Saidžó Jaso by nikdy nemohl vytvořit román *Ano miči kono miči*, který se téměř násilně staví proti tradicím žánru. Tyto tradice sice omezovaly autory, ale byly také tím, co přitahovalo čtenářky. Jošija Nobuko si ve třicátých letech natolik palčivě uvědomovala kritiku, které se jejím dílům dostávalo, že by nikdy nemohla napsat ani *Kohan no otome*, dílo, které se vůbec nestydí za to, že je pouze zábavným čtením na jedno použití, ani *Tenši no cubasa*, dílo, které by Jošiju v očích kritiky ještě více ocechovalo sentimentalismem.

## ZÁVĚR

Nárůst vzdělanosti žen v Japonsku způsobil, že v průběhu dvacátých let 20. století prudce vzrostl počet potenciálních čtenářek dívčí literatury. To vedlo nejen k větší poptávce po dívčí literatuře, ale i k většímu zájmu autorů se jí věnovat.

Oproti tomuto rušnému období byla třicátá léta dobou klidu před bouří, nejprve válečnou, a poté bouří nástupu filmu a komiksu, který navždy změnil tvář japonské dívčí kultury a odsunul dívčí literaturu na vedlejší kolej. Po období dvacátých let, plném nových netušených možností, které přinesly změny v období Taišó, byla třicátá léta dobou bez převratných změn na poli dívčí literatury, ale také dobou plodnou, protože její potenciál nebyl dosud vyčerpán.

Bližší pohled na pouhé dva autory a pouze čtyři díla ukázal jejich odlišné přístupy a to, jak se tyto přístupy odrazily v jejich tvorbě. Je to sice pouze malá část z celkové rozsáhlé produkce jak těchto autorů, tak celého žánru, ale považuji to za dostatečný počet pro potřeby této práce. Oba autoři skutečně měli ve třicátých letech k tvorbě dívčí literatury odlišné, individuální přístupy: Jošija Nobuko se snažila odpovědět na kritiku, které se dostalo její rané tvorbě, zatímco Saidžó Jaso se snažil "pouze" své čtenářky pobavit a potěšit. Tyto přístupy také skutečně daly vzniknout rozdílným dílům. Přes veškeré odlišnosti ale všechna rozebíraná díla, s výjimkou románu *Kohan no otome*, zřetelně patří do tradice japonské dívčí literatury. Cíle práce se tedy podařilo splnit a odhalit jak rozdíly v tvorbě Jošiji Nobuko a Saidžó Jaso, tak původ těchto rozdílů.

Japonská dívčí literatura v předválečné době je ještě stále poměrně málo známé téma. Většina badatelů jak v Japonsku, tak i jinde ve světě se jí věnuje hlavně z hlediska společenského a kulturního a zapomínají se více zaměřit i na samotnou literaturu a ne pouze na to, co jí obklopuje.

Oblastí, kterou se doposud zabýval pouze malý počet japonských prací, je formativní období japonské dívčí literatury před vydáním povídek *Hana monogatari*. Možnost online přístupu k relativně velkému počtu těchto děl v katalogu Knihovny japonského parlamentu navíc umožňuje

zabývat se tímto obdobím i badatelům mimo Japonsko.

Jošijina tvorba pro dospělé také zůstává stále ještě z velké části nezpracovanou oblastí a může být zajímavé pozorovat, jak se její přístup k tvorbě měnil dále. Prozaická tvorba Saidžó Jaso pro děti a mládež obsáhla přes čtyřicet let hlubokých společenských změn a je pravděpodobné, že Jaso, který zhruba stejně dlouho zůstal i velmi úspěšným textařem, byl schopen se ve své tvorbě přizpůsobit měnícímu a vyvíjejícímu se dětskému čtenáři.

# SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

## 1. Japonské zdroje

- Cucui, Kijotada. *Saidžó Jaso*, Tókjó: Čúókóron, 2005
- Jošija, Nobuko. *Ano miči kono miči*, Tókjó: Bungei šundžú, 2005 (1934).
- Jošija, Nobuko. *Ban sensei*, Tókjó: Kokušo kankóša, 2003 (1940).
- Jošija, Nobuko. *Benisuzume*, Tókjó: Jumaní šobó, 2003 (1932)
- Jošija, Nobuko. *Čísaki hanabana*, Tókjó: Kawade šobó šinša, 2010 (1936).
- Jošija, Nobuko. *Hana monogatari (svazky I-III)*, Tókjó: Kokušo kankóša, 1995 (1916-1924).
- Jošija, Nobuko. *Janeura no ni šodžo*, Tókjó: Kokušo kankóša, 2003 (1920).
- Jošija, Nobuko. *Kaeranu hi*, Tókjó: Jumaní šobó, 2003.
- Jošija, Nobuko. *Kurošóbi no otome tači no tame ni cumuida jume*, Tókjó: Kawade šobó šinša, 2008.
- Jošija, Nobuko. *Mariko*, Tókjó: Jumaní šobó, 2004 (1937).
- Jošija, Nobuko. *Mitsu no hana*, Tókjó: Jumaní šobó. 2003 (1927).
- Jošija, Nobuko. *Sakka no džiden (66)*, Tókjó: Nihon tošo sentá, 1998.
- Jošija, Nobuko. *Wasurenagusa*, Tókjó: Kokušo kankóša, 2003 (1933).
- Jošitake, Teruko. *Njonin Jošija Nobuko*, Tókjó: Bungei šundžú, 1982.
- Kan, Sačiko. *Onna ga kokka wo uragiru toki: Džogakusei, Ičijó, Jošija Nobuko*, Tókjó: Iwanami šoten, 2011.
- Kan, Sačiko. *Šódžo šósecu wandárandó*, Tókjó: Kabušikigaiša Meidži šoin, 2008.
- Kawabata, Jasunari. *Otome no minato*, Tókjó: Džicugjóno nihonša, 2011 (1939).
- Keiko, Saga. "'Šódžo sekai' dokuša tókóibun ni miru 'bibun' no šucugen to 'šódžo' kihan: Jošija Nobuko 'Hana monogatari' izen no bunšó hjógen wo megutte" *Tókjó Daigaku Daigakuin Džóhó Gakkan Kijó Džóhógaku Kenkjú no. 80* (2011): 101-116
- Kusa no hito. *Wakareši tomo: šódžo šósecu*, Tókjó: Kinkodó šoten, 1913. - elektronické verze dostupná online na adrese <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/910046> (přístup dne 16.7.2013)
- Saidžó, Jaso. *Kohan no otome*, Tókjó: Tókó Šuppanša, 1949 (1936). - elektronická verze dostupná online na adrese <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1170010> (přístup dne 16.4.2012)
- Saidžó, Jaso. *Tenši no cubasa*, Tókjó: Sónenša, 1941. - elektronická verze dostupná online na adrese <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1170018> (přístup dne 16.4.2012)
- Saidžó, Jaso. *Uta no džidžoden (Ningen no kiroku (29))*, Tókjó: Nihon tošo sentá, 1997.
- Uemura, Naoki, *Saidžó Jaso to sono šúhen: Ronkó to širjó*, Tókjó: Kindai bungeiša, 2003.

Učida, Šizue, *Džogakusei tečó: Taišó Šówa otome raifu*, Tókjó: Kawade šobó šinša, 2005.

Učida, Šizue, "Kaisecu" *Otome no minato*, Jasunari Kawabata, 316-330 Tókjó: Džicugjó no nihonša, 2011.

Watanabe, Šúko. "Šódžo" zó no tandžó: *Kindai Nihon ni okeru "šódžo" kihan no keisei*, Tókjó: Šinsenša, 2007.

## 2. Zdroje v ostatních jazycích

Dollase, Hiromi Tsuchiya. „Early Twentieth Century Japanese Girls‘ Magazine Stories: Examining Shojo Voice in *Hanamonogatari* (Flower Tales)“ *Journal of Popular Culture* 36, no. 4 (2003): 724-755

Dollase, Hiromi Tsuchiya. „Girls on the Home Front: An Examination of *Shojo no tomo* Magazine 1937-1945“ *Asian Studies Review* 32, no. 3 (2008): 323-339

Dollase, Hiromi Tsuchiya. "Ribbons undone: the shojo story debates in prewar Japan" *Girl Reading Girl in Japan*. Ed. Tomoko Aoyama; Barbara Hartley, 80-91. London and New York: Routledge 2011.

Frederick, Sarah. „Not That Innocent: Yoshiya Nobuko’s Good Girls“ *Bad Girls of Japan*. Ed. Laura Miller; Jan Bardsley, 65-79. New York: Palgrave MacMillan, 2005.

Hodrová, Daniela. *...na okraji chaosu..., Poetika literárního díla 20.století*, Praha: Torst, 2001

Keene, Donald. *Dawn to the West*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984.

Mackie, Vera. *Feminism in Modern Japan: Citizenship, Embodiment and Sexuality*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Masuko, Honda. "The genealogy of hirahira: liminality and the girl" *Girl Reading Girl in Japan*. Ed. Tomoko Aoyama; Barbara Hartley, 19-37. London and New York: Routledge, 2011.

Newton, Kenneth M. *Jak interpretovat text*, Olomouc: Periplum, 2008.

Robertson, Jennifer. „Yoshiya Nobuko: Out and Outspoken in Practice and Prose.“ *Same-sex cultures and sexualities: an anthropological reader*. Ed. Jennifer Ellen Robertson, 196-211. Malden: Blackwell Publishing Ltd., 2005.

Shamoon, Deborah. *Passionate Friendships: The Aesthetics of Girls' Culture in Japan*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012.

Suzuki, Michio. *Becoming Modern Women: Love and Female Identity in Prewar Japanese Literature and Culture*, Stanford: Stanford University Press, 2010.

Watanabe, Kazuko. „‘Little Women‘, Reading Motherhood in Japan“ *Feminist Studies* 25, no.

3 (1999): 698-709

Yamagiwa, Joseph K. "Fiction in Post-War Japan" *The Far Eastern Quarterly* 13, no.1 (Nov. 1953): 3-22

### 3. Vedlejší zdroje

Auchmuty, Rosemary. *A World of Girls*, The Women's Press: London, 1992.

Cadogan, Mary; Craig, Patricia. *You're a Brick Angela!: The Girls' Story 1839-1985*, Victor Gollancz: London, 1986.

Jirotka, Zdeněk. *Saturnin*, Fr. Borový: Praha 1948.

Mansfield, Katherine. *The Doll's House* - elektronická verze dostupná online na adrese <http://www.lamaquinadel tiempo.com/mansfield/04dollh.htm> (přístup 17.7.2013)

Marcus, Sharon. *Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*, Princeton University Press: Princeton and Oxford, 2007.

McClelland, Helen. *Beyond the Chalet School*, New Horizon: Bognor Regis, 1981.

Neubauer, Vilém. *Hanka*, Melantrich: Praha, 1928.

Rubio, Mary Henley. *Lucy Maud Montgomery: The Gift of Wings*, Anchor Canada: Toronto, 2008.

Rubio, Mary Henley; Waterston, Elizabeth (eds.). *The Selected Journals of Lucy Maud Montgomery Volume III: 1921-1929*, Oxford University Press: Don Mills, 2003 (1992).